ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
Heft 113.

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON

FELIX WITTING

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1916

59/560/2

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 113.

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON

FELIX WITTING

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1916

INHALT.

Seite

Einleitung 1
Nachrichten 3
Frühzeit:
Die Spinnerin in Mailand 7
Aufenthalt in Venedig 8
Römische Frühwerke 10
Römische Zeit:
Die Gemälde der Capella Contarelli in S. Luigi de' Francesi zu Rom
Römische Altarwerke 17
Mythologische Gemälde 25
Die Gemälde der Capella Cerasi in S. Maria del Popolo zu Rom . 28
Letzte Werke in Rom 31
Letzte Entwicklung:
Tätigkeit in Neapel 39
Werke in Malta 41
Aufenthalt in Sizilien 44
Schluß:
Die künstlerische Herkunft Caravaggios. — Sein Stil 49
Anhang I:
Regesten zu dem Leben Caravaggios 61
Anhang II:
Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen Caravaggios 67
Anmerkungen 79

EINLEITUNG

BEREITS dem Zeitgenossen Caravaggios Baglione war, wenn er auch gelegentlich noch dem allgemeinen Urteil über diesen Maler als Ruin der Kunst unterlag, die Bedeutung desselben als Entdeckers eines persönlichen Stils klar[1]. «Fatte con gran diligenza, con ogni esquisita diligenza» — so lauten schon seine Wertschätzungen der Werke des Künstlers, dem er an anderer Stelle allerdings nachtragen zu müssen glaubt, daß er des «giudizio di scegliere il buono e lasciare il cattivo» entbehrt, der «aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchio» nachgejagt und manch jüngere Künstler nur dazu angehalten habe, statt auf die Kompositionen der Figuren, allein auf das Kolorit zu achten. Doch der Gönner Caravaggios, Marchese Vincenzio Giustiniani di Bassano, hegte schon zu Lebzeiten des Künstlers keinen Zweifel über die geniale Veranlagung desselben. In einem Brief an den Advokaten Teodoro Amideni zitiert er die Ansicht dieses Malers als ausschlaggebend[2]: «ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure» — «pittori della prima classe — ai nostri dì il Caravaggio» — so lauten seine Worte, denen er durch Erwerb bedeutender Werke des oberitalienischen Meisters noch ganz anderen Nachdruck zu geben wußte. Für ihn malte derselbe seinen «Cupido a sedere», und als das Altarstück mit dem hl. Matthaeus für die Capella Contarelli in S. Luigi de' Francesi aus irgend welchen Gründen abgewiesen wurde, war es der Marchese, der es erwarb[3]. Gigli erging sich in der pittura trionfante bereits in dithyrambischen Lobeserhebungen über die Kunst Caravaggios:

Quest' è il gran Michelangelo Caravaggio il gran protopittore, maraviglia dell' arte, stupor de la natura [4]. Und im 18. Jahrhundert bezeichnet der Direktor der spanischen Akademie zu Rom, Francisco Preziado, in einem Brief an Giambattista Ponfredi, vom 20. Oktober 1765 den Maler von Caravaggio als Begründer einer Schule, der Ribera und Zurbaran angehörten [5]. Auch im Zeitalter des Klassizismus erlosch das Interesse für den « klassischen » Begründer des Barock nicht [6], besonders aber war es die Romantik, welche den Künstler mit ihrem Interesse bedachte. Schon Schopenhauer schenkte ihm seine Aufmerksamkeit [7], von fachmännischem Standpunkt indes war es bereits Waagen, der Caravaggio nachgeht und zu charakterisieren sucht [8]. Von kunstakademischem Standpunkt unternahm es dann M. Unger in seinen « Kritischen Forschungen », über die Wirkungen der Kunst desselben Untersuchungen anzustellen [9] und verbunden mit J. Meyers historischem Urteil eine für ihre Zeit vollendete Biographie Caravaggios zu verfassen [10]. Von anderer Seite war es Eisenmann, der der schwankenden Kritik über die Bedeutung des Künstlers Ziel und Sinn zu geben suchte [11]. Eingeordnet in den historischen Entwicklungsgang der Malerei erschien ein literarisches Porträt desselben von der Hand Woltmanns und Woermanns [12]. Merkwürdig zurückhaltend, aber darum um so größere Spannung erregend, waren die wenigen, aber schwerwiegenden Worte J. Burckhardts, welche in der ersten Auflage des Cicerone und kaum verändert in den folgenden Bearbeitungen dieses Werkes dem Künstler gewidmet erschienen [13]. Mittlerweile hatten sich moderne Maler, wie Ribot, bereits in ihren künstlerischen Aeußerungen ganz auf die Seite des Barockmeisters gestellt und in noch ernsterm Sinne die Bestrebungen des Lehrers Valentins zu erhalten gesucht [14]. Hier fehlte es nur an einer objektiven historischen Würdigung und der psychologischen Erkenntnis der Werke desselben und seiner Kunstweise, um über einen literarischen Enthusiasmus hinaus zu den unvergänglichen Verdiensten Caravaggios durchzudringen.

NACHRICHTEN

MICHELANGELO AMERIGHI wurde im Jahre 1569 zu Caravaggio, einem Dorfe 20 km südlich von Bergamo, als Sohn eines Maurermeisters, dem als solchen die Herrichtung der Wände für Frescomalerei oblag, geboren[15]. Seinen sog. nom de guerre, den ihm sein Geburtsort gab, scheint er erst während seines Aufenthalts in Rom erhalten zu haben. Auf einem Selbstporträt in der Landesgalerie zu Budapest erscheint derselbe noch zur Bezeichnung seines Herkunftsortes: «Da Caravaggio son pittor» lautet der Beginn einer Aufschrift des Bildes[16]. Erst auf einer eigenhändigen Radierung des Künstlers vom Jahre 1603 tritt derselbe als sein Künstlername auf. Die Radierung, eine Verleugnung Petri, ist bezeichnet: Caravagio f. Roma 1603[17]. Als junger Mann kam der Künstler mit seinem Vater nach Mailand. Hier wurde er durch das Métier seines Vaters auf die Malkunst aufmerksam und in die Lehre, wahrscheinlich zu Bernardino Lanini oder einem Künstler ähnlicher Richtung getan, um Bildnismalen zu erlernen. Nachdem er vier bis fünf Jahre in der lombardischen Hauptstadt verbracht, veranlaßte ihn ein Streit mit einem jungen Menschen sich nach Venedig zu wenden, wo Bernardino Licinio aus Bergamo bereits Beziehungen zwischen der Heimat Caravaggios und der Lagunenstadt angebahnt hatte[18]. Dieser, selbst ein Nachahmer Giorgiones, wird auch Caravaggio in ähnliche Richtung gewiesen haben, die dieser allerdings in freierer Weise verfolgen sollte. Daß er gerade diesen Künstler besonders studiert hat, geht aus einer späteren Aussage Federigo Zuccheros hervor, der nach Betrachtung der Malereien Caravaggios in S. Luigi de' Francesi zu Rom ausrief: Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione[19].

Im Jahre 1591 wandte sich Caravaggio nach dem Sammelplatz aller Talente, nach Rom. Hier trat er nochmals in die Lehre von Giuseppe Cesari, um an stillebenartigen Vorwürfen seine Kunstmittel zu vertiefen[20]. Nach wenigen Monaten der Lehre suchte ihn ein untergeordneter Maler in Rom, Prosperino delle Grottesche, zu einem gemeinsamen Vertrieb von roh ausgeführten Malereien zu bewegen, bis er durch Vermittlung eines gewissen Valentino dem Kardinal del Monte bekannt wurde, der ihn mit verschiedenen Aufträgen bedachte und vor allem die Malereien in der Capella Contarelli in S. Luigi de' Francesi zu Rom vermittelte. Im Jahre 1603 ist Caravaggio noch in Rom, wie die oben herbeigezogene Radierung beweist, die mit der Jahreszahl 1603 und dem Anfertigungsort Rom bezeichnet ist. In demselben Jahre sagt der Künstler, von Giovanni Baglione wegen Injurien verklagt, aus, daß er unter einem « pittore valenthuomo » einen Meister verstehe, « chi sappi dipingere bene et imitar bene le cose naturali »[21]. Ein Rencontre mit einem gewissen Ranuccio Tommasini zwang ihn, drei Jahre später, 1606, aus Rom zu fliehen. Er findet Zuflucht in Zagarolo bei Palestrina beim Herzog Marzio Colonna und wendet sich von hier nach Neapel und Malta. Nach einem abermaligen Streit mit einem Malteser Ritter wendet er sich über Sizilien zurück nach Neapel, von wo er 1609 abermals fliehen muß. Nachdem ihn die Nachricht erreicht, daß der Papst ihn begnadigt habe, sucht er nach Rom zu entweichen, erliegt aber den Strapazen in Porto d'Ercole in demselben Jahre.

Aus diesen äußern Nachrichten ergibt sich nur ein geringer Anhalt für die zeitliche Einordnung der Werke Caravaggios. Die datierte Radierung mit der Darstellung der Verleugnung Petri vom Jahre 1603 bietet nur annähernd eine Grundlage für die Gemälde mit ähnlicher Darstellung in Florenz, Genua und London. Caravaggios Hauptwerk, die Malereien in der Capella Contarelli in S. Luigi de' Francesi zu Rom, bleiben nach wie vor bezüglich ihrer chronologischen Bestimmung der Stilkritik überlassen; ebenso die Gemälde in der Capella Cerasi in der Madonna del Popolo zu Rom. Die im Palazzo Reale zu Neapel bewahrten Bilder werden, wie auch seine hl. Magdalena, die für den Herzog Marzio Colonna gemalt ward, aller Wahrscheinlichkeit nach in die Jahre nach seinem Fortgang aus Rom 1606 zu setzen sein. Bis 1609 sind dann die in Malta und Sizilien entstandenen Werke einzureihen. Es wird sich an geeignetem Orte Gelegenheit ergeben, den Versuch früherer Biographen des Künstlers, seine Werke chronologisch zu bestimmen, kritisch zu erörtern[22].

FRÜHZEIT

DIE « SPINNERIN » IN MAILAND

Aus der Zeit, wo Caravaggio mit seinem Vater in Mailand lebte, hat sich in dieser Stadt selbst ein Frühwerk seiner Hand erhalten, das der Forschung bisher fast entgangen, für die Eigenart des Künstlers bereits sehr bezeichnend ist [23]. Ein ausgesprochenes Hochbild von mäßigen Dimensionen stellt es ein altes Weib dar, welches mit Spinnen beschäftigt ist. Mit verwitterten Gesichtszügen außerordentlich charakteristisch porträtiert ist die Frau fast ganz von vorn gezeigt. Die Hände hat sie zur Arbeit, auf die sie herabblickt, erhoben und erscheint nun, wie halb sitzend von ihrer Beschäftigung intensiv in Anspruch genommen. Die Neigung zum monumentalen Genre, dem Caravaggio später noch in bedeutender Weise sich widmen sollte, konnte er in seiner Heimat von dem bergamaskischen Maler Giovanni Cariani (tätig 1511—41) lernen, der in seiner Gruppe von muntern Gesellschaftern auf einer Terrasse vom Jahre 1519 und in seinem Lautenspieler ähnliche Motive berührt hatte [24], mochte auch Caravaggio selbst diese Anregung sofort in das Grandiose wenden. In diesem Mailänder Jugendwerk tritt uns dann auch greifbar der Lehrer des Michelangelo Amerighi entgegen, bei dem den Ueberlieferungen zufolge der junge Maurermeistersohn in die Lehre ging. Es war kein anderer, als der Fortsetzer der Richtung Gaudenzio Ferraris, Bernardino Lanini [25]; auf ihn weisen vor allem die sonderbar schraffierte Fältelung des Rockes der alten Spinnerin und das in braunen und roten Tönen gehaltene Kolorit. Der außerordentlich realistisch gehaltene Kopf der Dargestellten gibt uns zugleich die Erklärung, was wir unter dem Bildnismalen bei dem Mailänder Lehrer zu verstehen haben. Caravaggio erscheint hier schon allein auf die plastische Gestalt der Menschenfigur in seinem Interesse aus-

gehend, die der neutrale Grund des Bildes nur hebt, nicht in Stimmung setzt. Auch die Proportionen der Einzelgestalt zu der Gesamtbildfläche, bei der jene dominiert, deutet bei aller Zurückhaltung im Anschluß an ererbte Vorbilder auf eine immer deutlicher hervortretende Eigenart hin, der der Maler künftig besonders huldigt. Von Lanini, dessen Manier in diesem ersten Bild noch hindurchblickt, erhielt Caravaggio wohl auch den Hinweis auf Venedig, wohin er sich nach vier- bis fünfjährigem Aufenthalt in Mailand wandte. Die noch etwas eingeengt in dem Rahmen sitzende Gestalt erinnert ohne Frage an Heiligengestalten auf Tafelwerken der älteren Mailänder Schule, wie Butinones, in ihrem Motiv an die Figur der hl. Anna auf sog. Sippenbildern und macht fühlbar, aus welch beschränkenden Ueberlieferungen der junge Caravaggio sich zu der Freiheit hindurchringen mußte, welche er bereits in diesem Jugendwerke erstrebt.

AUFENTHALT IN VENEDIG

Um 1585 dürfen wir nach dem Verlassen der lombardischen Hauptstadt die Anwesenheit Caravaggios in Venedig annehmen, dessen künstlerischer Einfluß ihm noch später als bestimmend angerechnet wurde[26]. Einer Aeußerung Federigo Zuccheros, die Baglione mitteilt, verdanken wir den bestimmten Hinweis, daß es Giorgio Barbarelli, Giorgione war, in dessen Bann der junge Künstler aus dem Bergamaskischen gelangte. «Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione» bemerkte der bekannte Manierist der römischen Schule zu den Malereien Caravaggios in S. Luigi de' Francesi[27], ein Urteil, das zu den kritisierten Werken allerdings kaum passen wollte, da sie den venetianischen Einfluß bereits überwunden und Caravaggios eigensten Stil zeigten. Immerhin lebte damals in den römischen Künstlerkreisen der Glaube an enge Beziehungen des lombardischen Malers zur Lagunenstadt — Beziehungen, welche durch erhaltene Werke Caravaggios auf das evidenteste bewiesen werden. Aus dieser Zeit, wo der junge, empfängliche Künstler sich dem Zauber der im hohen Zenith stehenden venetianischen Malerei hingab, stammt eines seiner vollendetsten Frühbilder, die Lautenspielerin in der Galerie Liechtenstein zu Wien[28]. Die volle plastische Gestalt, welche in dem Mailänder Jugendwerk noch etwas tektonisch eingeengt erschien, zeigt sich hier verbunden mit einer hinreißend

legèren Haltung, bei der außer Savoldo und Torbido vor allem Tizian vorbildlich war. Dieses stillebenartige, dabei doch aufrechte Insichgekehrtsein der lauschenden Spielerin zeigt ein echtes Eingehen auf die Ambitionen des Malerfürsten der Lagunenstadt, das sich ebenso in der stofflichen Imitation des seidenen Kleides des vornehmen Mädchens, wie in dem bezaubernden herbstgoldartigen Lichte dokumentiert, in das das Ganze getaucht erscheint. Nur in der Proportion der Figur zu der Bildfläche tritt etwas Besonderes, Abweichendes zu Tage, das auch Torbidos und Giorgiones verwandte Tendenzen bereits überholt. Durch Großfigurigkeit bei kleiner Folie hatten besonders in ihren Porträts die genannten Künstler eine größere Charakteristik des Dargestellten herauszubringen versucht — man vergleiche die männlichen Porträts Giorgiones in Berlin und Braunschweig[29], das Jünglingsbildnis Torbidos in der Münchner Pinakothek[30] — Caravaggio übertrifft sie durch eine Art Erhöhung ins Gigantische. Der reine Begriff des Kontemplativen, wie ihn die venetianische Malerei bevorzugt, wird dadurch überboten. Aehnliches gilt von einem verwandten Bild Caravaggios, dem Guitarrespieler in der Galerie zu Turin[31]. Das venetianische Genrebild, zur Wonne des Hauses geschaffen, zu verstehen wie eine Melodie, ein unbefangenes Dasein von Menschen, die sich nicht gesehen glauben, in edler Tracht, auch in schöner Nacktheit, erscheint auch hier ins Größere, Verantwortungsvollere übertragen, plastischer gestaltet und intensiver empfunden. Selbst der gestreifte Vorhang, der sich hinter dem Spieler ausbreitet und das Milieu charakterisieren soll, kann über die eigentliche Gesinnung des Künstlers nicht täuschen. Das Bild wirkt mehr wie das Porträt einer Situation, als wie eine genreartige Situationsmalerei. Tizians Kolorit, das einem schönen, ruhigen Herbsttag gleicht, wenn Alles in saftigen, harmonischen Farben leuchtet, wenn die Sonne, bevor sie untergeht, noch einmal ihr warmes Licht über die Erde gießt, schimmert noch aus diesem Bild des Bergamaskischen Malers, das mit überaus sicherm Pinselstrich bereits gemalt ist.

Nach Eisenmann gehörte in die venetianische Periode Caravaggios auch eine Judith, die ehemals in der Sammlung La Motta im Trevisanischen, jetzt in englischem Privatbesitz sich befinden soll. Waagen, der sonst eine genaue Kenntnis gerade dieser Sammlungen vermittelt, erwähnt das Bild nicht. Nach Baglione malte Caravaggio, wie wir unten sehen werden, eine Giuditta für die Signori Costi in Rom, in späterer Zeit, deren beste Fassung sich in der Galerie Cor-

sini zu Florenz befindet, während eine Replik davon in die Gemäldesammlung des Nationalmuseums zu Stockholm gekommen ist. Ihrem Stil nach gehört diese Giuditta in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts und kann als Frühwerk des Künstlers nicht angesprochen werden [32].

RÖMISCHE FRÜHWERKE

In engem Anschluß an seine Wirksamkeit in Venedig vollzieht sich zunächst der Aufenthalt Caravaggios in Rom, wo er um 1591 erschien. « Poi andò a stare in casa del Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino per alcuni mesi » überliefert Baglione [33]. Gerade an ihn — che con maniera grossa dipingeva de' voti [34] — wandte sich der ihm künstlerisch sonst überlegene Caravaggio, um Anschluß an die Kunst der ewigen Stadt zu gewinnen. Giuseppe Cesari hat in der Trinità de' Monti, in der Kapelle des Palazzo di Monte Cavallo und — als sein bestes Werk — in der Capella Olgiati an S^a Prassede Fresken hinterlassen, und in der von ihm begonnenen Capella Contarelli in S. Luigi de' Francesi sollte Caravaggio sein Nachfolger werden [35]. Doch hatte Cavalier d'Arpino mit seinem allgemeinern Stil außer einem Zug ins Große dem oberitalienischen Maler kaum etwas mitzuteilen. Wir finden diesen dann nach einigen Monaten selbständig — indi provò a stare da se stesso, berichtet Baglione — bei einigen im Spiegel gemalten Selbstporträts beschäftigt [36]. Fast ganz im Anschluß an venetianische Eindrücke ist auch noch das in der herzoglichen Galerie zu Braunschweig befindliche Selbstporträt gehalten [37], warm in den wesentlich braun gehaltenen Tönen, zu denen der pastos gemalte weiße Kragen und das Weiß der untern Kleidung wirkungsvoll kontrastieren, sanft in der Physiognomik trotz des Degens, « der ihm so locker in der Scheide saß ». Der etwas heroisch gehaltener Goldtimbre weist das Bild in die frühe römische Zeit. Ein anderes Selbstporträt, welches sich ehemals in der Sammlung des Herzogs von Orléans befand, ist momentan verschollen [38]. Es zeigte den Künstler in bettlerartigem Anzug, fast ganz vom Rücken in verlornem Profil gesehen, vor sich einen Spiegel haltend, worin sein nicht unschönes, aber wildes Gesicht sich reflektiert; neben ihm ein Totenkopf. Danach malte er Baglione gemäß einen Bacchus mit Trauben — « con gran diligenza, ma di maniera un po' secca » [39], — der ebenfalls momentan unauffindbar ist.

Ebenso malte er ein Kind, das von einer aus Blumen und Früchten hervorhuschenden Eidechse gebissen wird[40]. Mit diesen uns unbekannten Bildern gewann er durch Vermittlung eines gewissen Maestro Valentino, Wiederverkäufers von Bildern, die Aufmerksamkeit des Kardinals del Monte, der sich fortan seiner annahm[41]. Für diesen malte er eine «musica di giovani», «ritratti di naturale, assai bene» und gab damit den Auftakt zu einer Art von musikalischem Genrebild, welche bis in das 18. Jahrhundert hinein gepflegt wurde. Vereinzelte Vorläufer kommen schon im 15. Jahrhundert vor, so ein Konzert von Mandolinspieler, Sänger und Sängerin in Halbfiguren, das Ercole dei Roberti zugewiesen wird[42]. Unter dem Vorwand des «Verlorenen Sohnes» findet sich auch in der nordischen Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts Verwandtes, etwa bei Hemessen und Lucas van Leyden[43]. In edlerer Weise hatte die venetianische Schule Derartiges dargestellt, so Giorgione in dem Konzert der Pittigalerie, Lorenzo Lotto in einer Gruppe von Musizierenden in Hamptoncourt, ein Nachfolger Tizians in einem Konzert der National Gallery in London. Caravaggio erhebt mit seinen Mitteln dieses Genre auf die Höhe einer fast tendenziösen Monumentalität. Eine Anzahl derartiger «musiche» haben sich in englischem Besitz besonders erhalten, so in der Sammlung von Lord Ashburnton das Konzert eines alten Mannes mit Laute, eines jüngern mit Flöte und eines singenden Knaben[44]; in Devonshire-House befindet sich ein Konzert von Guitarren-, Flötenspielern und Sänger, der einen vollen Becher hält[45]; in der Landesgalerie zu Budapest sieht man die Gruppe eines flötenspielenden Mannes und einer Frau mit Tambourin[46]; auch in Kassel sind zwei ähnliche Konzerte[47]. Die für den Kardinal del Monte gemalte «musica» ist am ehesten in dem Bild in Devonshire-House wiederzuerkennen. Ein weiteres von Baglione bezeichnetes Musikbild eines flöteblasenden Jünglings, welches Caravaggio ebenfalls für den genannten Kardinal malte, harrt noch der Rekognoszierung. Die Nachahmungswunder, welche er auf all diesen Genrestücken im Wetteifer mit nordischen Künstlern anbrachte, trieb er in diesem Bilde auf die Spitze. Er hatte auf demselben eine Blumenvase gemalt, in deren Wasser sich das Fenster und andere Gegenstände des Zimmers wiederspiegelten. «Con ogni esquisita diligenza fatti» fügt Baglione hinzu, in voller Anerkennung der Kunst seines Prozeßgegners. Die bekannteste unter diesen Bambocciate Caravaggios, von seinen Biographen nicht erwähnt, ist das aus der Galerie Sciarra in die Dresdener Gemäldegalerie gelangte Bild mit

den « Falschspielern » [48], von dem sich eine Replik in der Gemäldesammlung zu Hermannstadt befindet [49]. Die dämonische Unheimlichkeit des Sujets, welche man so gern an diesem Werk hervorzuheben pflegt, ist von geringerer Bedeutung, als die eminente Plastik, mit der Caravaggio unter Verzicht auf die Schilderung jedweden Milieus die Gestalten geradezu modelliert hat. Das relativ kleine, auf grobfadiger Leinwand gemalte Kniestück bezeichnet bereits einen Umschwung in der Entwicklung des Künstlers, zu dem ihn die Fortschritte der Barockkunst in Rom über seine venetianischen Erinnerungen hinaustreiben mußten. Wohl blickt in der Lieblichkeit der jungen Gesichter und dem noch leis schönfarbigen Kolorit des Bildes frühere Angewohnheit hindurch, aber der neutrale tiefgrünschwarze Grund und der Versuch einer die Formen herausstellenden Belichtung weisen bereits energisch nach vorwärts. Vorbereitend auf diese Wirkungen erscheinen zwei Bilder, von denen Caravaggio nach Baglione eines ebenfalls für den Kardinal del Monte malte: die « Zingana », deren bestes Exemplar sich in der Capitolinischen Gemäldesammlung befindet (Replik im Louvre) [50] und der « Knabe mit dem Ziegenbock », ebenfalls im Museo Capitolino (Replik auf Schloß Pommersfelden bei Bamberg) [51]. Das erstere für seinen Gönner angefertigte Bild, dessen Sujet B. Manfredi und Strozzi fortsetzten, etwas heller noch in den Farben gehalten, zeigt die in seiner Lautenspielerin schon angewandte Form des Kniestückes, nur in bewußter Anwendung zum Zweck der genreartigen Wirkung des Ganzen. Der « Knabe mit dem Ziegenbock » zeigt bereits das Modell eines, man würde sagen, Ciociaren aus der römischen Campagna, wie er es später so gern als Repräsentant einer arkadischen Stimmung verwandte. Halbsitzend, den rechten Arm um den Hals des Tieres schlingend, wendet der junge bukolische Hirt den Kopf zum Beschauer herum. Der Sitz, auf dem er sich räkelt, ist mit einem Fell und roten und weißen Tüchern belegt. Der Grund ist dunkel gehalten, einige Pflanzenbüschel vorn kennzeichnen allein die Szenerie. Das Bild zeigt einen stumpfen Farbenton von gelb-rötlichem Charakter und weist eine starke Erinnerung an Freskowerke des Cavalier d'Arpino auf, wenn auch die Kräftigkeit der ganzen Erfindung von der konventionellen Typik seines römischen Lehrers sehr abweicht. Eng zu diesem Stück der Capitolinischen Sammlung gehört der « Cupido a sedere », den Caravaggio Baglione zufolge für den Marchese Giustiniani ausführte. Das aus der Sammlung Giustiniani in die Berliner Galerie gelangte Exemplar ist das

beste der auf uns gekommenen Fassungen, von denen eine im Museum zu Dijon bewahrt wird[52]. Der kleine, als Junge gegebene Liebesgott mit Pfeilen in der rechten Hand ist von einem in genialer Unordnung arrangierten, aus Musikinstrumenten, einem Panzer und Noten gebildeten Stilleben accompagniert und räkelt sich mit dem linken Bein auf einem mit weißem Tuch bedeckten Schemel. Es ist das nämliche Modell, wie der Hirtenknabe des Capitolinischen Museums, nur eleganter posiert und noch frappanter in das Plastische gebracht. Ein letzter Rest venetianischer warmer Tönung geht noch durch das Kolorit, sonst ist alles schon in das sogenannte « Kellerlicht » gestellt, der seitlichen Oberbeleuchtung der Säle zu Liebe, welche die römische Barockarchitektur immer gesetzmäßiger ausbildete. Ein Compagno — schon dem Sujet nach — zu diesem Bild ist der von Baglione erwähnte « Amor divino, che sommetteva il profano », der das Rovescio des « Cupido a sedere » darstellt[53]. Einem Erzengel Michael gleich hat die « göttliche Liebe » den übermütigen, nun vom Gott der Unterwelt unwillkürlich gelockten Eros gefesselt, der hilflos am Boden liegt. Weniger interessiert behandelt als sein Gegenstück zeigt dieses Bild die gleichen Stileigentümlichkeiten bei noch kühlerer Gesamthaltung. Beide Bilder, der Amor profano und Amor divino, scheinen nicht als eigentliche Gegenstücke gedacht gewesen zu sein, wie schon aus der Differenz der Besitzer hervorgeht. Während das erstere für den Marchese Vincenzo Giustiniani gemalt wurde, nennt Baglione das letztere unter den Werken, welche Caravaggio für den Kardinal del Monte ausführte. Für diesen fertigte er auch den Kopf einer Medusa, mit dem der Kardinal dem Großherzog Ferdinand von Toscana ein Geschenk machte. Das Bild befindet sich heute noch in Florenz[54]. J. Burckhardts Urteil über dasselbe erscheint jetzt nach mehr als fünfzig Jahren bereits zu hart[55]. « Stets begierig », so schreibt er, « nach einem immanenten Ausdruck des Augenblicks und schon deshalb gleichgiltig gegen den tiefern immanenten Ausdruck, malt er einen weiblichen Kopf im Momente der Enthauptung; könnte aber dieser beim Ausreißen eines Zahnes nicht ebenso aussehen ? » Caravaggio mußte in Hinsicht auf das der Renaissancekunst innewohnende Stilprinzip den Ausdruck so ausgesprochen nehmen, um das Gleichgewicht im Ganzen zu wahren; die Plastik, mit Hilfe eines vorzüglichen Malmediums hervorgerufen, geht über malerische Gepflogenheiten seiner früheren Bilder hier bereits ins Unglaubliche über. Von ähnlich strotzender Wirkung ist kein Bild der römischen Schule von damals.

So erst erscheinen die Großtaten seiner römischen Periode vorbereitet und begreiflich. In die Nähe dieser Gruppe von Werken Caravaggios gehört — soweit Stilkritik ein Urteil zuläßt — auch das Bild der hl. Francesca Romana im Sommersaal des Palazzo Rosso (Galleria Municipale) zu Genua. Der Engel, der der Heiligen zugetan ist, ähnelt, als ein gutes Specimen seiner Gattung, dem Eros auf den Liebesallegorien in Berlin, im Kolorit und der warmen Tönung geht noch ein venetianischer Nachklang durch das Gemälde.

Gerade das Eingehen Caravaggios auf den Bambocciatenton auch in würdigerer Darstellung veranlaßte ihn offenbar zu dem Versuch, die Mittel der Griffelkunst seinen Absichten dienstbar zu machen, und zwar nicht des Stichs mit trockener Nadel, sondern der werdenden Radierung, zu der er, als ein Kenner des Technischen auf dem Gebiet der Malerei, sich besonders wegen ihrer malerischen Wirkung hingezogen fühlen mochte. Schon aus den Tagen, wo er dem Cavalier d'Arpino als Schüler näher stand, ist uns eine Radierung seiner Hand erhalten, deren inhaltliche Darstellung gleichfalls die Zeit seiner Genrebilder verrät. Auf dieser seinem römischen Lehrer gewidmeten und mit der Signatur MA . I . F versehenen Radierung ist das Motiv der Zingana, das er in dem Bild der Capitolinischen Sammlung behandelt hatte, in erweiterter Fassung wiederholt, zu der ihn die Monochromie des Werkes veranlassen mochte. Man sieht darauf eine Zigeunerin dargestellt, die einem Jüngling wahrsagt, dazwischen erscheint noch ein Greis als parteiloser Zeuge und links ein Knabe, der aus dem Anzug des Jünglings die Geldtasche zieht, aus der dieser die Zechinen für die um Rat Gefragte entnehmen wollte. Oben links liest man die resignierten Worte: fur . Demon . Mundus . senex fraude.

RÖMISCHE ZEIT

DIE GEMÄLDE DER CAPELLA CONTARELLI IN S. LUIGI DE' FRANCESI ZU ROM

Das immer zielbewußtere Eingehen Caravaggios auf die imposanten Ambitionen des römischen Barocks ließen ihn bald nach seinem Erscheinen in der Tiberstadt auch für Aufgaben größeren Stils befähigt erscheinen. «Per opera del suo Cardinale (del Monte) ebbe in S. Luigi de' Francesi la capella de' Contarelli, ove sopra l'altare fece il S. Matteo con un Angelo; a man diritta, quando l'Apostolo è chiamato dal Redentore, e a man manca, quando su l'altare è ferito dal carnefice con altre figure.» [56]. Mit dem Ruhm des lombardischen Künstlers sind die zum Teil noch heute in der bezeichneten Kapelle befindlichen Werke am engsten verknüpft. Vermittelt wurde der Auftrag dazu sehr wahrscheinlicher Weise durch Caravaggios Lehrer Giuseppe Cesari, welcher die Decke dieser Kapelle bereits mit Fresken geschmückt hatte [57]. Caravaggio selbst, der sich, wie es scheint, in der Freskotechnik nie geäußert hat, ordnete sich dem bereits fertigen Schmuck der Kapelle mit monumentalen Keilrahmenbildern ein, die als in Oel gemalte Leinwandstücke den Salonstil des werdenden Barocks auch von dieser Seite nicht wesentlich unterstützten und sich mit ihrer subtilern Technik auch bei dunklerm Kolorit dem hellen Stuccowerk des Raumes harmonisch einordneten. Die Lage desselben als letzte Kapelle zur Linken dicht vor der Chorkuppel Rainaldis ließ den Maler von selbst tiefer in den Geist seiner Phantasie und höher in den Mitteln greifen, so daß, was in den analysierten Bildern vorbereitet war, hier sofort auf einer ungeahnten Höhe erschien. Die stets und absichtlich dunkel gehaltene Kapelle stellte den Maler sofort vor die Aufgabe, durch Massenverteilung von Licht und Schatten, von neutralen und farbi

gen Komplexen eine Gliederung in die nur in ihrer Gesamtstimmung wirkenden Darstellungen zu bringen. Eine Rücksichtnahme auf die architektonischen Bedingungen des Kirchengebäudes läßt sich in der ruhiger gehaltenen Komposition der linken Wand (Martyrium des hl. Matthäus) und der in steigender Diagonale aufgebauten Scene der rechten Wand (Berufung des Apostels) deutlich beobachten und gibt dem Ganzen des Kapellenschmucks eine überaus organische Einfügung in den Bau. In der nur auf das Notwendigste sich beschränkenden Belebung der Malflächen tritt eine geradezu autoritative Berechnung der lokalen Begebenheiten hervor, die sich nicht minder in der Schilderung des Schauplatzes der Darstellungen zeigt. Bei neutralem Grunde fast ein Hervortauchen des Hauptsächlichen in das Licht, ein Zurücksinken der Folienrequisiten in das Dunkel beruht wesentlich auf dieser Erkenntnis. Und sie war es auch, die den Künstler zu einer charakteristischen Formung der fast nur als künstlerische Phänomene dienenden Gestalten trieb, wie er sie bisher kaum erstrebt hatte. Wenn Jakob Burckhardt erklärte, daß Caravaggios Freude darin bestehe, dem Beschauer zu beweisen, daß es bei all den heiligen Ereignissen der Vorzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei, als auf den Gassen gegen Ende des 16. Jahrhunderts, und er nichts als die Leidenschaft ehrt, für deren vulkanischen Ausbruch er großes Darstellungstalent besaß, wenn er sie auch in lauter gemeinen energischen Charakteren ausdrückte[58], so bedeutet diese Beobachtung der novellistischen Seite der Malereien doch eine positive Kennzeichnung dessen, auf das es Caravaggio und mit ihm der Barockkunst im Ganzen ankommen mußte. Und dieses Problem war die Darstellung eines willkürlicher Handlungen fähigen Wesens und seiner Umgebung, sei es mit den Mitteln rein sensueller Art, sei es der porträthaften Charakteristik, der Caravaggio gerade in den Matthäusgeschichten der Contarellikapelle noch ganz anders als in seinen Bambocciate nachgeht[59].

Dieses Verständnis für die Absichten der römischen Barockarchitekten war es auch, das ihn noch bestimmter als zuvor zu einer Lichtgebung in seinen Bildern greifen ließ, die man wohl als « Kellerlicht » bezeichnet hat[60], um die dämonische Seite ihrer Wirkung zu kennzeichnen. In Wirklichkeit resultiert sie aus der zunehmenden seitlichen Oberbeleuchtung der Barockräume, seien es Kirchen, Kapellen oder Säle der Palazzi. Im Anschluß an diese natürlichen Bedingungen der baulichen Verhältnisse gelangte Caravaggio zu der grellen Belichtung seiner Gemälde, denen so nur am

Orte ihrer Aufstellung die rechte harmonische Wirkung verbürgt war. Hand in Hand damit ging die Wahl und Anbringung der Pigmente, die der Künstler vor allem seinem Stilgefühl unterwarf. Ein markantes Schwefelgelb für den Vorder-, ein tiefleuchtendes Cerasin für den Mittelgrund ergaben ihm raumbildende, leitmotivartige Anhaltspunkte, mit denen er für den ersten Anblick die primäre Gliederung der Bildfläche erzielte, wodurch er nach Baglione allerdings auch die Anlage selbst begabter Kunstjünger desorientierte. Mit diesen Vehikeln konstitutiver Art schuf sich der oberitalienische Künstler Grundlagen eines Barockstils, die das ganze 17. Jahrhundert in Geltung blieben und von dem Stil seiner vorrömischen Werke absolut verschieden waren. Wenn Federigo Zucchero vor den Malereien Caravaggios in S. Luigi de' Francesi daher erklärte, er sähe darin nichts anderes, als den Gedanken Giorgiones [61], so bedeutete dieses Urteil höchstens einen Antrieb zu noch größerer Persönlichkeit der Malweise ihres Urhebers. Der heroische Charakter derselben hatte mit dem ausgeglichenen Stil des venetianischen Hochrenaissancemeisters im Grunde nichts gemein.

Die volle Gesamtwirkung erhielt die Kapelle erst durch das damals auf dem Altar befindliche Werk ebenfalls von der Hand Caravaggios. Es stellt die Inspiration des Evangelisten dar und wird jetzt in der Gemäldegalerie des Berliner Museums (Magazin) bewahrt [62]. « Non era a veruno piaciuto » berichtet Baglione, so daß es des Kunstsinns des Marchese Vincenzo Giustiniani bedurfte, um das zurückgewiesene Bild zu retten: « egli, per esser opera di Michelangolo, sel prese », fügt der Biograph hinzu. Sieht man über die zunächst nicht hervortretende, überaus veristisch gegebene Gestalt des Evangelisten hinweg allein auf die Belebung der Bildfläche, so entsteht für das Auge ein überaus eigenartiges Auf und Ab vor Höhen und Tiefen, belichteten und beschatteten, farbigen und monochromen Stellen, deren enharmonische Führung und Verteilung auf einen eminent persönlichen künstlerischen Sinn schließen lassen. Palestrinas Messenstil müßte angerufen werden, um dieses eigenartige Ineinander von Arioso und Seccorecitativen zu charakterisieren und den Reiz dieser gewagtesten unter Caravaggios Kompositionen zu beschreiben. Der Engel, der ein wenig vorwitzig dem sich beugenden Evangelisten die Hand führt, bringt uns in nächste Nähe des Hirtenknaben der Capitolinischen Sammlung und des Amor der beiden Liebesallegorien, erscheint hier nur noch natürlicher und souveräner gekennzeichnet — ein rechtes Vorbild für Sa-

raceni, der geradezu diese Seite der Kunst Caravaggios abzugewinnen versucht hat, ohne, wie der Engel auf seiner «Flucht nach Aegypten» in der Galerie Doria zu Rom zeigt, die herbe Kraft seines Lehrers zu erreichen[63]. Nicht unbeachtet darf der Versuch Caravaggios bleiben, den Boten des Himmels erwachsener und menschlich näher zugleich, als die Kunst es bisher getan hatte, darzustellen. Wie ihm aus dem als Putto überlieferten Liebesgott ein gereifter Junge von selbstbewußter Coquetterie wird, so schildert er auch die überirdischen Begleiter der heiligen Gestalten in drastischer Form.

RÖMISCHE ALTARWERKE

Probleme, welche er in den monumentalen Werken der Matthäuskapelle in S. Luigi nicht zum Ausdruck bringen konnte, beschäftigten Caravaggio zu der gleichen Zeit an anderen Altarbildern, von denen Baglione noch Nachrichten hinterlassen hat. Nach ihm malte er für Ciriaco Mattei in Rom zunächst einen Johannes Baptista[64]. Das Nackte, das er in den Gemälden der Contarellikapelle bereits absichtlich herausgestellt hatte, war ihm hier als natürlicher Selbstzweck gegeben. Von den drei Fassungen dieses Werkes, die auf uns gekommen sind, verdient das Bild der Galerie Doria zu Rom jedenfalls als Original angesehen zu werden; Beachtung fordert die Doublette in Bordeaux, die Replik in Lille verrät eine untergeordnete Hand[65]. Der Täufer ist in ganzer Figur sitzend und nur halb bekleidet dargestellt und wendet den Kopf, als wenn er zu seinen Jüngern spräche. Dem Versuch Caravaggios, Wirkungsbedingungen des Bildes außerhalb desselben suchen zu lassen, begegneten wir schon früher in seinen Werken. Sein eigenes Selbstporträt der Galerie zu Braunschweig, sein Amor profano in Berlin sind daraufhin concipiert. Geht diese Absicht letzten Endes auf den Moses Michelangelos zurück, der zum Verständnis seiner Haltung das treulose jüdische Volk nötig hat[66], so gab Caravaggio dem Motiv doch eine persönliche, man möchte sagen grandios genreartige Wendung, von der die Kunst des 17. Jahrhunderts, nicht zuletzt die holländischen Situationsmaler gelernt haben. Eine Einwirkung des Werkes Caravaggios läßt sich besonders in den Gemälden Baburens in der vierten Kapelle zur Linken in S. Pietro in Montorio zu Rom beobachten, unter denen das linke Lünettenbild ebenfalls eine Dar-

stellung der Predigt Johannes des Täufers zeigt. Der Schüler Moreelses erweist sich hier als stark von dem italienischen Maler beeinflußt [67]. Im Auftrag des Ciriaco Mattei malte Caravaggio ferner eine Darstellung « quando N. Signore andò in Emmaus ». Nach diesen Worten des Biographen sollte man meinen, der Künstler habe etwa die Begegnung Christi mit den Jüngern auf dem Wege nach Emmaus dargestellt. Doch hat sich eine derartige Fassung in keinem Werk desselben erhalten. Wohl aber sind uns drei Fassungen des Moments überkommen, wo Christus sich den Jüngern in Emmaus zu erkennen gibt. Ein, nach den Angaben des Katalogs der National Gallery zu London für den Kardinal Scipione Borghese gemaltes Bild mit der Darstellung dieser Szene befindet sich in der genannten Sammlung und darf aller Wahrscheinlichkeit nach als das Original angesehen werden [68]. Eine Variante bewahrt das Ferdinandeum zu Innsbruck, eine dritte Replik ist in Notre-Dame zu Brügge [69]; erstere steht dem Atelier Caravaggios noch sehr nahe, letztere zeigt die Hand eines vlämischen Nachfolgers. Das Londoner Exemplar ist von bezaubernder Süßheit der unmittelbaren Gegenwart der Gestalten. Auch zum Evangelium der Carracci gehörte der Satz : Affekt gibt Kunst [70]; aber bei ihnen war es mehr ein Liebäugeln mit physisch-muskulärer Gestaltung, als mit der Gewalt des psychischen Ausdrucks. Eine Reminiscenz an den Stil seiner Bambocciate ruht ohne Frage auf der ganzen Szene, wie sie Caravaggio aufgefaßt hat; man möchte sagen : es ist eine Wirtshausgesellschaft, welche nicht beim ersten Glase sitzt. Doch aber blickt aus andern Teilen des Bildes eine solche Hoheit, eine, wenn auch materiell gefärbte Transcendentalität hindurch, daß gerade durch dieses Schillern von profanen und übernatürlichen Wesen das Werk einen besonderen Reiz enthält. Der Wirt der Osteria, welcher selbst mit auf der Bühne erscheint, gibt dem Wunderbaren gerade eine handgreifliche Unterstützung. Zugleich ist das Bild in einem so offenen Farbenton gehalten, daß es schon deswegen zu den ausgeglichensten und ansprechendsten des sonst so gern finstern Genius Caravaggios gehören dürfte. Der auf eilige Produktion basierte Bilderhandel, den er kurz zuvor mit Prosperino delle Grottesche getrieben hatte, war, so scheint es, für ihn insofern von Bedeutung gewesen, als eine gewisse Frische der Erfindung ihm dadurch garantiert gewesen war [71].

Baglione zu Folge malte Caravaggio für Ciriaco Mattei auch einen ungläubigen Thomas, wie er mit dem Finger die Seite des Erlösers berührt [72]. Nach J. Meyer wäre dieses Bild noch im Pa-

lazzo Giustiniani zu sehen gewesen, doch ist es seitdem unzugänglich oder verschollen.[73]. Repliken davon sind nicht erhalten oder nicht bekannt, sodaß wir vor der Unmöglichkeit ständen, den Stil des Künstlers in dieser Zeit zu begreifen, wenn nicht eines seiner bedeutendsten, ja vielleicht sein hervorragendstes Altarbild aus diesen Tagen von anderer Seite unserer Kenntnis zu Hilfe käme. Es ist die Grablegung Christi, die jetzt in der Vatikanischen Gemäldegalerie aufbewahrt wird[74]. Ursprünglich war sie für Sa. Maria in Vallicella zu Rom gemalt[75], wo sie Mariano Vasi noch in der zweiten Kapelle zur rechten Hand sah[76]. Baglione bezeichnet das Werk als « la migliore opera » Caravaggios, obwohl nur der Ernst der Auffassung darin, nicht der künstlerische Reiz so hoch anzuschlagen sind. In absolutem Gegensatz zu Rafaels Spasimo di Sicilia gibt Caravaggio hier den Moment, wo eine plastisch aufgebaute Gruppe von Leidtragenden den teuern Körper vor einer höher gelegenen Grabeshöhle dem betenden Gläubigen gleichsam entgegen zu tragen scheint. « Die Reaktion gegen die große edle Gebärde », die als der Inbegriff des künstlerischen Stils Caravaggios wohl bezeichnet worden ist[77], ist hier in der Tat zu einer so ausdrucksvollen Innerlichkeit gesteigert, die innerhalb der Malerei des Barock nicht überboten worden ist. Wenn wirklich die große Grablegung in der Gemäldegalerie zu Berlin, wie man angibt, ebenfalls von der Hand Caravaggios ist, was bei der konventionellen Haltung der ganzen Darstellung fraglich erscheinen kann, die vielmehr auf die Schule von Bologna hindeutet[78], so träte die persönliche Auffassung des lombardischen Künstlers in dem Bilde aus der Chiesa Nuova doppelt hervor. Gestalten, wie die des am weitesten vorn agierenden Nicodemus und der händeringenden Alten weiter rückwärts, offenbaren ein Studium realer Form in fast übermäßig charakteristischem Ausdruck, wie sie das gerade Gegenteil der Bestrebungen der Carracci bedeutet. Offenbar das nämliche Vorbild, wie für den Evangelisten Matthäus auf dem Altarbild aus S. Luigi de' Francesi in der Galerie zu Berlin, benutzend hat der Künstler die Furchen und Falten des besorgten Antlitzes und der abgequälten Hände mit einer Präzision konterfeit, welche den Beschauer fast mehr als der eigentliche Vorgang anzieht. Die Art des Zusammenstellens dieser Gestalt mit dem entseelten Körper des Heilands, auf dessen Antlitz noch die Sehnsucht nach Erlösung von den Qualen zu ruhen scheint, geht ohne Frage auf ein antikes Vorbild zurück, die Gruppe des Menelaos und Patroclus[79]. Aber um so weit der Abstand des physischen Motivs

hier von dem Bergen aus Kampfgewühl ganz anderer Art dort, so groß ist auch die Distanz der künstlerischen Konzeption in beiden Gruppen. Die zartfühlende Handgreiflichkeit der Leidtragenden bei Caravaggio gibt dem Ganzen einen bedeutenden Charakter, dessen niederdrückende Herbheit nur durch das mit verschämten Tränen jammernde Mädchen noch erträglich gemacht ist. Der Vorwurf Bagliones, Caravaggio habe die richtige Komposition der Figuren nicht beherrscht [80], träfe bei dieser, absolut gefaßt, locker gefügten Gruppe von eigentümlich bewegten Menschen zu, wenn nicht durch jenes, schon bei der « Inspiration des hl. Mathäus » hervorgehobene Crescendo und Diminuendo der Licht- und Schatten-Massen ein Zusammenhalt ganz anderer, mehr malerischer Art erzielt würde. Die Kunst, mit der Caravaggio im Nachfühlen der seelischen Accente im Bilde hier ein verklingendes Halbdunkel, dort ein triumphierendes Streiflicht verteilt hat, ruft eine Einheitlichkeit der Gesamtstimmung hervor, bei der Hell und Opak nur wie Aeußerungen ein und derselben Grunderscheinung sich geben. Der farbige Reiz des Bildes trat bei den Gegebenheiten der religiösen Wirkung hinter den anderen Vorzügen zurück. Es sind wesentlich braune Töne, mit denen Caravaggio in wohl abgestufter Nüancierung die koloristische Belebung des Bildes erreicht hat, ein beschattetes Grün am Kleid des jammernden Mädchens tritt nur kurz hervor. Und doch wird es gerade diese Seite des Werkes gewesen sein, die einen so ausgesprochen farbig erfindenden Künstler, wie Rubens, zu einer Nachdichtung des Bildes Caravaggios veranlaßt hat [81]. Im Vertrauen auf seine Kunstmittel hat allerdings der vlämische Maler die plastischere Geschlossenheit des Bildes, dem er nacheiferte, in seiner letzten Wirkung aufgelöst und bei Unterdrückung der alten Klagefrau und der jungen Maria Magdalena eine malerisch aufgelockerte Gruppe an die Stelle gesetzt, wo dem Licht eine noch größere Wirkung als Einheitsfaktor zugestanden wird, als bei Caravaggio.

In die Nähe der Werke, welche Caravaggio für Ciriaco Mattei ausführte, stellt Baglione auch jenes Madonna di Loreto benannte Votivbild, das für S. Agostino in Rom bestimmt noch heute in der ersten Kapelle links dieser Kirche sich befindet. Eine Kopie des Werkes in der A. Pinakothek zu München (Nr. 1235), welche bereits zu der Kurfürstlich bayerischen Galerie gehörte, gibt, wahrscheinlich in der Auffassung eines französisch-vlämischen Nachfolgers Caravaggios, das Original ein wenig versüßt wieder, ohne die strenge Größe des Bildes in S. Agostino zu erreichen. Man sieht auf diesem die

Madonna mit Kind auf dem Arm an die Mauer gelehnt, wie eines jener Marmorbilder, welche dem Wanderer ein stilles Gebet auferlegen. Wie durch ein Wunder hat es wahrhaftiges Leben gewonnen, greifbar steht die Gottesmutter da, wie sie die Phantasie der Beter aus niederm Volk zu ihren Füßen sich wohl ausmalen möchte. Mit einem Lächeln schaut sie auf die mit so sonderbarem Anliegen sich nähernden Pilger herab, denen ihr Knabe das Füßchen zu frommem Kusse darbietet. Der Vorgang erscheint wie in dunkle Nacht getaucht, nur ein grelles Licht ist durch den Wolkenschleier gebrochen und erhellt mit magischer Wirkung die Szene. Wo sonst heilige Männer von orthodoxem Rang der Jungfrau ihre Huldigung darbrachten, wo hochthronende Madonnen in königlicher Würde sich anbeten ließen, knien Bettler, denen der Straßenstaub noch an den Füßen haftet, steht eine Mutter aus dem Volk mit ihrem Jungen auf dem Arm. Aber auch so bewahrt die Frau aus niederm Stande ihre junonische Imposanz, ein goldner Reif umzittert ihr tiefdunkles Haar, und Cherubimköpfchen, die aus transcendentalem Bereich in diese irdische Begebenheit hineinschauen, umschweben ihre Gestalt als Zeugen ihrer göttlichen Herkunft. Gerade dieses Hin- und Herüberspielen von Wirklichkeit und Dichtung, das in dem Emmausbilde sich bereits so aufdrängte, gibt auch diesem Werk seinen spezifischen Reiz. Ohne Frage hat Caravaggio für die Gestalt der Madonna das Marmorbild Michelangelos in der Capella Medicea zu Florenz sich zum Vorbild genommen, die Großartigkeit der Auffassung, das für den Anblick von weitem geschnittene Antlitz, die ganze keusch gewährende Haltung weisen auf dieses Vorbild zurück. Caravaggio gab der Unnahbarkeit der Madonna des Florentiner Bildners nur jene Wärme wirklichen Daseins, mit der er auf seine Weise Anerkennung fand. « Da' popolani ne fu fatto estremo schiamazzato » fügt Baglione erklärend hinzu.

Eine verwandte Geistesrichtung, wie die Madonna di Loreto, zeigt ein hl. Sebastian, dessen beste Fassung sich in der Alten Pinakothek zu München (Nr. 1236) befindet. Das Grauenvolle ist geschehen, höhnend ist die Welt zurückgetreten und hat den Gemarterten seinen Schmerzen überlassen. Noch im Sterben schön ist der jugendliche Leib des opferfreudigen Bekenners zusammengesunken, das zarte Licht der Mondsichel überspielt die Einsamkeit der gemarterten Seele und gibt der Szene, wo sonst Endymion und Selene sich suchten, eine tragische Wendung. Der Körper des in natürlicher Lebensgröße gegebenen Heiligen ist mit einer Zurück-

haltung gegeben, welche im Vergleich zu andern Werken Caravaggios befremdet. Ein leiser Einfluß der Bologneser Schule, die ihrerseits stellenweise dem Vertreter des Verismus nacheiferte, ist ohne Frage in diesem Bild zu konstatieren und erklärt wohl die zahlreichen Kopien und Nachahmungen gerade dieses Werkes, die sich in der Gemäldegalerie zu Dresden (Nr. 409) und in der Sammlung zu Schleißheim (Nr. 324) befinden; eine reizvolle Variante gibt die Nachbildung in der Gemäldegalerie zu Augsburg (Nr. 357). Hier hat sich eine Frau an den Märtyrer von links her herangeschlichen und zieht einen Pfeil aus seiner schmerzvollen Wunde — eine Weiterdichtung von Caravaggios Kunst, die schon nahe an Pompeo Batoni heranbringt.

MYTHOLOGISCHE GEMÄLDE DER RÖMISCHEN ZEIT

Die bedeutende plastische Herausarbeitung der Figuren, der Caravaggio in der Gestalt des Nicodemus auf der Grablegung aus Sa. Maria in Vallicella nachgeht, lenkt von künstlerischer Seite her die Aufmerksamkeit auf Werke seiner Hand, welche derselben Zeit anzugehören scheinen und ihren profanen Darstellungen nach einen Zusammenhang haben. Mythologische antike Stoffe, die er in den Liebesallegorien und der Medusa schon behandelt hatte, beschäftigten ihn auch an einem Bilde, das jetzt im Palazzo Durazzo-Pallavicini zu Genua aufbewahrt wird [82]. Wir sehen auf demselben nach links zu in die Tiefe Psyche in entkleidetem Zustande ausgestreckt, der Liebesgott selbst schlafend über sie hingelagert. Im Hintergrunde rechts schaut ein Faun herein, den die Szene zu belauschen gelüstet. Die Plastizität der nackten Teile, die glänzende Carnation von fast reflektierender Glätte erscheint hier in so eigenartiger Weise gesteigert, daß eine besondere Wirkung vom Künstler beabsichtigt scheint. Ueber den sonst erstrebten natürlichen Eindruck hinausgehend hat Caravaggio offenbar versucht, durch den schimmernden Glanz der Epidermis die Wirkung polierter Marmorskulpturen zu erreichen und seinem Werk eine größere Harmonie mit den Stileigentümlichkeiten der Barockkunst zu verleihen. Dementsprechend, dekorativ gestimmt sind auch die rotbraunen und braunen Töne der Pigmente, zu denen sich in der Schärpe des Liebesgottes noch ein Lapislazuliblau gesellt. Eine markante Lichtführung, die den größten Teil des Körpers der Psyche herausstellt und nur

die obere Partie ihres Gesichtes in Schatten legt, die Farben aber in ausgleichende Harmonie bringt, zeigt den Maler bei der Ausbildung der Belichtungsprobleme beschäftigt, welche wir oben schon berührten[83]. Eng zu diesem Werk Caravaggios gehört seinem Stil nach der «Schlafende Amor» in der Galerie des Palazzo Pitti zu Florenz[84]. Das Motiv des Bildes geht ohne Frage auf eine antike Skulptur zurück, welche uns in verschiedenen Repliken erhalten ist und Michelangelo zu einer plastischen Nachbildung veranlaßt hatte[85]. Das in kleinen Dimensionen gehaltene Werk Caravaggios zeigt den ruhenden kleinen Gott in ganz freier Nachempfindung, auf dunkler Folie und malerisch eingebettet in jenes starkströmende Licht, das Guercino in gemilderter Form zur Stileigentümlichkeit seiner Gemälde machen sollte, hier wieder so übertrieben, wie auf dem «Traum der Psyche» in Genua, um durch den wiederstrahlenden Glanz der Oberfläche mit den polierten Gesteinarten der barocken Architektur und Skulptur in harmonischen Wetteifer zu treten.

Werke ähnlichen Inhalts, welche von J. Meyer als im Rijks-Museum zu Amsterdam befindlich angeführt werden[86], entziehen sich momentan einer nähern Nachprüfung. Es wären «Diana und Endymion» und der «Tod Orions», die ihrem Vorwurf nach in diese Epoche zu rechnen wären. Sicher um diese Zeit ist wohl das Bild der Cleopatra entstanden, von dem sich das einzige, relativ gute Exemplar im Museum zu Châlons-sur-Saône befindet[87]. Es zeigt in halber Figur den entkleideten Körper der Königin, welche ihre Arme ein wenig erhebend der um ihren linken sich windenden Schlange Zulaß gibt. Rote und weiße Töne in den Stoffen stellt ein noch nicht mit scharfen Konstrasten rechnendes Streiflicht harmonisch heraus. Auch hier tritt der blanke Schimmer der Carnation wieder zu Tage, mit dem Caravaggio, im Wetteifer mit dem Florentiner Cigoli, seine eigenartigen Stilwirkungen erstrebte[88].

In die Nähe dieser mythologischen Werke seiner Hand möchte man auch versucht sein, das Bildnis einer jungen Frau in der Gemäldegalerie zu Berlin (Nr. 356) zu setzen. Die in Lebensgröße Dargestellte soll angeblich eine bekannte römische Dame Namens Phyllis sein und ehemals die Sammlung Giustiniani in Rom geziert haben. Das außerordentlich zurücktretende Kolorit des Bildes, besonders der myrthenfarbige Teint läßt ohne Zweifel an Rafaels Donna velata denken, deren silbriger Ton für die kühle Haltung des Idealporträts der Phyllis vorbildlich gewesen ist. Doch kommt durch das Format der tektonischen Gestalt desselben ein heroinenartiger

Charakter in das Gemälde. Das nach der divina proporzione geteilte Bild Rafaels ergibt einen schon dadurch differenten Eindruck im Vergleich zu der fast gleichseitigen Leinwandfläche des Werkes Caravaggios bei einer Höhe von 0,66 m und einer Breite von 0,53 m, so daß die Proportionen schon alles Aufstrebende unterdrücken und eine breitere Gegenwart darbieten. Der dunkle Hintergrund des Bildes, auf dem das Antlitz der Dargestellten in reicher Plastik sich hebt, ist von einer zarten Lichtsphäre überspielt, die an die Art des «Schlafenden Amor» in der Pittigalerie erinnernd nur schon grandioser und dem sog. Kellerlicht sich nähernd gegeben ist. Eingehenderes Aufgreifen mythologisch-geschichtlicher Stoffe von Seiten Caravaggios zeigten in der Literatur erwähnte Werke angeblich von seiner Hand in englichem Privatbesitz. Dahin gehörte ein Bild in Ravensworth Castle, das Achilles unter den Töchtern des Lycomedes darstellt. Das Sujet selber weist bereits in das vorgeschrittene Seicento, wo wir es von Orbetto in einem Bild der Alten Pinakothek zu München behandelt finden, das eine annähernde Vorstellung von dem Werk Caravaggios, wenn auch in veronesischer Transkription, vermitteln könnte. In derselben englischen Sammlung befand sich auch ein Bild mit der Darstellung der Erziehung Alexander des Großen durch Aristoteles, dessen Spuren momentan indes der Nachforschung sich entziehen. Bestimmtere Vorstellung von dem Stil Caravaggios für profane Vorwürfe vermittelt noch ein «Bekränzter Apollo» im Museum zu Nantes, den Eisenmann bereits erwähnt. Die als Halbfigur gegebene Gestalt des Gottes erinnert in ihrer künstlerischen Behandlung an die Cleopatra und zeigt Caravaggio frei von jeder klassizistischen Beeinflussung; vielmehr führen von hier Wege zu der Darstellung von Göttergestalten, wie wir sie in der spanischen Schule antreffen.

Hier wäre auch eine Darstellung aus der jüdischen Antike profanen Inhalts anzureihen, das sich in Burleigh House befindet. Waagen, der das Bild in seinem Buch über «Kunstwerke und Künstler in England» (1838, Band II, S. 485) bereits erwähnt, erkennt in Kolorit und Malerei ganz die Caravaggio eigene Energie und eine diskretere Auffassung, als man von ihm erwarten sollte. Das Bild stellte die «Susanna mit den beiden Alten» dar. Stichen Coelemans, nach zu urteilen hätte Caravaggio auch drei Darstellungen aus der Geschichte Labans gemalt. Doch scheint mutmaßlicher Weise auch hier der Name des Begründers der realistischen Barockmalerei auf Werke des spätern 17. Jahrhunderts übertragen.

DIE GEMÄLDE DER CAPELLA CERASI IN DER MADONNA DEL POPOLO ZU ROM

Auf zwei Wegen konnte die Umkehr der geistlos mit überlieferten Formeln schaltenden Richtung, der die Kunst im Laufe des 16. Jahrhunderts verfallen war, ihr Ziel erreichen; auf dem Wege der mit ernstem Naturstudium verbundenen, aufrichtig gemeinten Wiederanknüpfung an die frischesten und lebendigsten Meister der großen Vergangenheit, deren Bedeutung nicht zuletzt Vasari in helleres Licht gerückt hatte, und auf dem Wege rücksichtsloser Verschmähung der Erfahrungen früherer Zeiten und kühner Eroberung einer selbständigen, neuen Anschauung und Auffassung der Welt der Erscheinungen. Jener war der Weg des Talentes, dieser der Weg des Genies. Caravaggio, der in den Malereien der Matthäuskapelle in S. Luigi bereits die tiefsten Grundgesetze der Malerei umzuwälzen und zu erneuern versucht hatte, überbot dieses Monument eines entdeckten Stils in noch großartigerer Weise in den Gemälden, welche er im Auftrag der Cerasi in deren Kapelle in Sa. Maria del Popolo zu Rom ausführte: der Bekehrung Pauli auf der rechten, dem Martyrium Petri auf der linken Wand des unmittelbar an den Chor stoßenden, im linken Querschiff belegenen Sacellums[89]. J. Burckhardts hartes Urteil über dieselben, in dem seine Abneigung gegen Caravaggio besonders zum Ausdruck kommt, bleibt wohl übertrieben und versperrt den Zugang zum Verständnis der Barockkunst an wichtiger Stelle[90]. Sein Tadel, daß das Pferd, von dem der Apostel angesichts der Vision herabgeglitten ist, beinahe allein das Bild ausfülle, erscheint in Anbetracht der formalen und koloristischen Bewältigung der Aufgabe ungerechtfertigt. Gerade auch innerlich macht die Hervorhebung des niedergeschmetterten Tierkörpers angesichts des im Vergleich dazu zurückbleibenden göttlichen Sendboten die Wirkung noch bedeutender. Rein künstlerisch zudem ist dieses nach vorn Drängen gewaltiger Körpermassen das Moment, womit die Malerei über die Tendenzen der Vergangenheit hinauskommen konnte. Koloristisch bemerkenswerter ist noch das gegenüber befindliche Gemälde mit der Darstellung des Kreuzestodes Petri. Die ganze Süßigkeit seiner Palette hat Caravaggio gerade über diese Scene schaudererregender Art ausgegossen, um den erzählerischen Inhalt zu kompensieren oder gar zu übertönen.

Baglione weiß zu berichten, daß die jetzt an Ort und Stelle befindlichen Bilder bereits die zweite Redaktion einer früheren Fassung

waren[91]. « Questi quadri prima furono lavorati da lui in un' altra maniera, ma perchè non piacquero al Padrone, se li prese il Cardinal Sannesio; e lo stesso Caravaggio vi fece questi, che ora si vedono, ad oglio dipinti, poichè egli non operava in altra maniera; e per dir così la Fortuna con la Fama il portava » Doch erscheint diese Darstellung der Sachlage als eine Mystifikation, mit der sich Baglione an seinem Prozeßgegner zu rächen gesucht zu haben scheint. Ist es schon kaum glaublich, daß ein Künstler wie Caravaggio selbst zwei Darstellungen von ähnlicher Art angefertigt habe, so führt eine Nachprüfung der uns erhaltenen Doubletten der Bilder in [der Madonna del Popolo zu einer schlagenden Wiederlegung der Behauptung des ersten Biographen Caravaggios. Eine Replik der Bekehrung Pauli befindet sich jetzt im Palazzo Balbi-Senarega zu Genua[92], eine solche des Martyriums des Apostels Petrus in der Pustynja zu Petersburg, wohin sie aus der Sammlung Giustiniani kam[93]. Eine Untersuchung des künstlerischen Charakters derselben ergibt die Unmöglichkeit der Autorschaft Caravaggios an ihnen. Der silbrige Ton, die schwächlichere Formengebung, die bläuliche Carnation weist auf Schülerhand hin, die am ehesten auf Valentin raten läßt, der in seinen römischen Werken, dem Martyrium der hl. Processus und Martinianus in der Galerie des Vatikan und Joseph als Traumdeuter in der Galleria Borghese (Nr. 148) ähnliche Stileigentümlichkeiten zeigt. Das Todesjahr des französischen Malers — 1632 — gäbe dann den terminus ad quem für die Repliken in Genua und Petersburg an, die, wie durch die übrigen zahlreichen Kopien der Werke Caravaggios, auf eine verbreitete Reproduktion in seinem Atelier schließen lassen[94]. Er selbst stand gerade damals auf einer zu großen Höhe seines Ruhmes, um solch untergeordnete Tätigkeit auf sich zu nehmen. Gerade auch aus der Zeit, in die die Anfertigung der Gemälde für die Cerasi-Kapelle zu setzen ist, haben wir einen Ausspruch von ihm überliefert bekommen, der gegen Baglione selber gerichtet, das Selbstgefühl seiner künstlerischen Auffassung dokumentiert. Im Jahre 1603 gibt er öffentlich die Erklärung ab, daß er unter einem « pittore valent'huomo » einen Meister verstehe, « chi sappi dipingere bene et mitar bene le cose naturali »[95].

Gerade in diese Zeit fällt auch die Vollendung eines der Hauptwerke der entgegengesetzt gerichteten Schule von Bologna, die Fresken der Carracci in der Galleria des Palazzo Farnese zu Rom, welche 1604 als Dokument der idealistischen Richtung der Barockmalerei vollendet vor Aller Augen standen und die Prinzipien des

neuen Stils in anderer Aeußerungsweise offenbarten. Auch hier war bei Vereinheitlichung der Gesamterscheinung des Kunstwerkes eine höher plastische Auffassung bevorzugt, die, anders gearteten Darstellungen, Liebesszenen der Götter gewidmet, nur im Wesentlichen zu den Tendenzen Caravaggios eine Verwandtschaft hatten. Während dieser sich bemühte, unter Wahrung der realistischen Wiedergabe der Natur dem neuen Kunstwollen einen Ausdruck zu geben, hatte Annibale Carracci eine vollkommen ideal erfundene Formenwelt, die über Michelangelo hinausgehend die menschliche Gestalt mit viel freierem Willensleben wiederspiegelte, zum Mittel seiner künstlerischen Empfindungen gemacht. Der Innerlichkeit der Werke Caravaggios entsprach hier in gleichem Sinne eine nach außen gewandte Großartigkeit der Ausdrucksweise, welche, auf die formale Schönheit und ihrer Wiedergabe ausgehend, innerlich die gleichen Außerordentlichkeiten enthielt, welche in der Kunst des lombardischen Malers in der äußern Erscheinung zu Tage traten. Einen Ausgleich dieser beiden Gegensätze mag man sich etwa vor den Werken des «ersten Stils» Guido Renis vergegenwärtigen, besonders seinem Fresko in der Capella di S. Andrea bei S. Gregorio Magno in Rom, den «Gang des Heiligen zur Richtstätte» darstellend, wo die gewaltige Masse des weißen Pferdeleibes in der Axe des Bildes jene Mitte zwischen dem Stile der Carracci und den Gewagtheiten Caravaggios in der «Bekehrung Pauli» hält, wie sie gekennzeichnet ist, und die sich auf das antike Vorbild des Nicias berufen konnte, das nach dem Bericht bei Plinius (Hist. nat. XXXV, 131) sein Hauptaugenmerk darauf richtete «ut eminerent e tabulis picturae» — nur mit dem Unterschied, daß bei Caravaggio noch ein wesentlich plastisches Interesse obwaltet, das bei aller malerischen Tendenz sogar im Großen den Ausgleich in der Gestaltung der Formen und ihres Zusammenhangs sucht.

Naheliegend wäre ein Vergleich der Gemälde der Cerasikapelle mit den Fresken Michelangelos in der Capella Paolina, wo unter ganz anderen Bedingungen zwar schon der Dimensionsverhältnisse und der örtlichen Beschaffenheit doch ein Vorbild schon der inhaltlichen Darstellung nach für den lombardischen Künstler geschaffen war. Im Unterschied zu den fast raumlos komponierten, unter sich isolierten Gestalten der Werke des Florentiner Malers fällt auf den Gemälden der Cerasikapelle der körperlich plastische Zusammenhang im Ganzen auf und stellt das eigentlich barocke Stilprinzip der Schöpfungen Caravaggios mit seiner fortschrittlichen Tendenz in um so helleres Licht.

In engem Anschluß — schon der inhaltlichen Darstellung nach — ist die «Verleugnung Petri» entstanden zu denken, deren beste Fassung in der Galleria Corsini zu Florenz sich befindet[96]. Die Darstellung der großen Apostelbilder in Sa. Maria del Popolo mochte, als eine Art Vorstudie, den Künstler zu der bildlichen Wiedergabe der Veranlassung zu dem Märtyrertod des ersten Bischofs von Rom treiben, um um so tiefgründiger die Bedeutung dieses in der Capella Cerasi zu erfassen. Von anderer Seite kommt uns hier eine künstlerische Aeußerung des Malers zu Hilfe, welche auch in weiterer Hinsicht für die Einordnung der Apostelbilder in Sa. Maria del Popolo, wie der Verleugnung Petri von Wichtigkeit ist. Die malerischen Neigungen Caravaggios trieben ihn schon in den neunziger Jahren dazu, auf dem Gebiet der Griffelkunst der Radierung seine Aufmerksamkeit zu widmen, deren Technik seinem Künstlercharakter naturgemäß näher liegen mochte, als der lineare Kupferstich, dessen sich die Spätrenaissance noch mit Vorliebe bedient hatte[97]. Wenn Caravaggio auch nicht als eigentlicher Entdecker und Bahnbrecher auf dem Gebiet der Radierung angesehen werden kann, so blieben doch seine Versuche in dieser Hinsicht von Bedeutung. Diese Technik hat er auch zu einer Darstellung benutzt, die die «Verleugnung Petri» darstellt und mit seinem eigenen Namen, dem Ort der Anfertigung, Rom und dem Jahr der Entstehung 1603 versehen ist. Der ausgeglichenere Stil des Griffelblattes, besonders im Vergleich zu dem oben herbeigezogenen Werk seiner Aetzkunst bemerkbar, steht in vollem Einklang mit der angegebenen Zeit und führt uns in die Nähe der Malereien in der Cerasikapelle, deren chronologische Einordnung die datierte Radierung in noch bestimmterer Weise ermöglicht. Sie lehnt sich mit ihrer Komposition von drei Figuren eng an das Gemälde mit der gleichen Darstellung an, als dessen Ergebnis sie offenbar zu gelten hat. Die religiös soldateske Art, welche aus diesem Bilde spricht, sollte Vorbild besonders für Manfredi werden.

Caravaggios Ruhm stand nun in Rom auf der Höhe und brachte ihn sogar in die Nähe der vatikanischen Geistlichkeit. Von einem Werk, das für einen Altar in St. Peter bestimmt war, weiß Baglione zu berichten[98]. Nach ihm malte Caravaggio für die Palafrenieri des vatikanischen Palastes eine «Hl. Anna selbdritt». Das Bild befindet sich heute in der Gallerie Borghese[99] und zeigt den Stil der «Ma-

donna di Loreto » in fortgeschrittener Auffassung. Die drei Gestalten desselben, die hl. Anna, Maria und Jesus als Knabe, sind stehend in fast statuarischer Plastik gegeben, die der neutrale Grund noch hebt. Die Figur des kleinen Christus, der als ein Kind von etwa zehn Jahren gedacht einer Schlange in sinnbildlicher Bedeutung auf den Kopf tritt, zeigt engste Verwandschaft zu seinen jugendlichen Modellen auf dem Altarbild aus S. Luigi und der « Madonna di Loreto ». Maria erscheint gereifter und ausgebildeter im Vergleich zu dem Bild in S. Agostino, die hl. Anna, als donna abbrunata gegeben, geht auf die jammernde Alte der Grablegung im Vatikan zurück. Ein fahler grünlicher Ton, der durch das Bild geht, zeigt Caravaggios « Kellerlicht » in ausgeprägter Weise und nimmt den Farben und der Carnation fast jede vertrauliche Wärme. Gerade dieser Vorzug auch in technischer Hinsicht wurde wohl der Grund für die Kirchenbehörde von S. Pietro in Vaticano, das Werk vom Altar entfernen zu lassen. Die Stifter desselben machten nach diesem Entscheid aus dem Bild ein Geschenk an den Kardinal Scipione Borghese, wie Baglione berichtet[100]; aus dem Besitz desselben gelangte es in die Gallerie Borghese.

Von koloristisch günstigerer Seite tritt uns der Maler in seinem großen Altargemälde entgegen, das er für Sa. Maria della Scala in Rom malte. Aus dem Besitz des Herzogs von Mantua, der das Werk erworben hatte, und in dessen Galerie zu Mantua es sich bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts befand, kam es in die Gemäldesammlung des Louvre[101]. Es stellt einen in der italienischen Malerei selten gegebenen Vorwurf dar, den « Tod Mariä »; in der nordischen Kunst ein häufig behandeltes Thema, findet er sich in der italienischen Malerei vor Caravaggio höchstens von Carpaccio in einem jetzt in der Galerie zu Ferrara befindlichen Bild und von Salvo d'Antonio in einem Altarbild des Domes zu Messina gemalt. Caravaggio hat dem Vorgang eine unerhörte Großartigkeit verliehen, ohne auch nur einen Moment seine Beanlagung, Jammer und Schmerz zu lebendigstem Ausdruck zu bringen, zu unterdücken. Diese Apostel, welche die Jungfrau beweinen, es sind derbe Gesellen des gewöhnlichen Schlages, und die heilige Frau, welche vorn am Lager auf dem Holzstuhl sitzt, ist eine Magd niedrigsten Herkommens; was sie empfinden, drücken sie in der maßlosen, unschönen Weise vulgärer Naturen aus. Allein ihre Trauer hat das volle Gepräge der Wahrheit. Und diese erzählende Kunst ist auf der Basis einer Plastizität der Gestalten erreicht, welche über alle bis-

herigen Aeußerungen des Malers hinausgehend, nach vorwärts weist. Eine Raumtiefe zugleich ist bei aller scheinbaren Irrationalität der Komposition erreicht, wie sie innerhalb Caravaggios Kunst hier zum ersten Male bewußt erscheint. Der schräg von links nach rechts in die Tiefe gelegte Körper der Madonna treibt den Hintergrund weit zurück; noch verstärkt wird diese Wirkung durch das vorn links sitzende Mädchen, das als Repoussoir des ganzen Erscheinungskomplexes eine neue Erkenntnis, wenn auch noch tastender Art, im Bereich der konstitutiv bildnerischen Faktoren des Künstlers bedeutet. Ein gewaltiger, velariumartiger Vorgang, der in den obern, in Schatten gelegten Partien des Bildes ausgespannt ist, wirkt in gleichem Sinne vertiefend. Fern von aller Dekorationsabsicht, wie sie die Schule von Bologna bei solchem Motiv zur Schau trug, ist er als stoffliches Stimmungsmittel ernster Art gekennzeichnet. Sein tiefes Grün, das in den Faltenlagen sich zu lichtern und dunklern Nüancen variiert, setzt die belebtere Farbenskala der untern, in Schlaglicht oder Helldunkel gelegten Partien wie ein breit gelagerter Abschluß in doppelt reizvolle Wirkung, welche durch den starken, zum Teil pastosen Auftrag der Pigmente noch gesteigert wird. Die Bedeutung des Bildes hat kein Geringerer als Peter Paul Rubens erkannt; er war es, der den Herzog von Mantua zum Ankauf desselben bestimmt haben soll[102].

Von ähnlicher Wirkung der Helldunkelbehandlung bei starker körperlicher Herausarbeitung der Gestalten ist das Bild der Judith mit dem Haupte des Holofernes, das nach Baglione auf Bestellung der Costi gemalt, sich jetzt in der Gallerie Corsini zu Florenz befindet[103]. Durch den Ausschnitt des als Kniestück behandelten Bildes und die raumfüllende Größe der Figuren wird der plastische Eindruck der zwei Figuren, der Judith und der in Schatten gerückten Dienerin, noch mehr gehoben, unterstützt noch durch ein Kolorit, das mit Hilfe eines flüssigen Mediums den Glanz der Farben in einer für Caravaggio seltenen Weise herausstellt. An solche Konzeptionen und Motive knüpfte Honthorst an, der die hohe Art seines Lehrers mehr in das Häusliche zog und, wie schon sein Frühbild der Geburt Christi in Siena zeigt[104], das «Kellerlicht» Caravaggios durch Kerzenbeleuchtung in das Motivierte bringen zu müssen glaubte. Dem künstlerischen Stil des Judithbildes ganz nahe steht eine Darstellung des jungen Davids mit dem Haupte Goliaths, deren beste Fassung sich in der Gallerie Borghese zu Rom befindet[105]. Das gleichfalls als Kniestück behandelte Bild zeigt eine ähnliche

Plastik der Formen bei neutraler Behandlung des Hintergrundes. Das Vorbild zu dem knabenhaften Helden ist dem Engel auf der Inspiration des Evangelisten Matthäus eng verwandt.

In unmittelbarem Anschluß an seinen Aufenthalt in Rom reiht sich die kurze Tätigkeit Caravaggios in Zagarolo bei Palestrina, wo der Künstler den Schutz des Herzogs Mazio Colonna aufgesucht hatte[106]. Hier malte er nach Bagliones Bericht eine hl. Magdalena[107]. Das heute im Palazzo Doria zu Rom befindliche Bild zeigt die künstlerische Art der letzten Werke, welche Caravaggio in Rom geschaffen hatte[108]. Nach Bellori soll derselbe auch eine Darstellung des «Christus in Emmaus» für den Herzog Colonna gemalt haben[109]. Wie oben ausgeführt, hatte Caravaggio ein Bild mit der gleichen Darstellung nach dem Bericht Bagliones für Ciriaco Mattei in Rom gemalt, das uns aller Wahrscheinlichkeit nach in dem Exemplar der National Gallery zu London erhalten ist[110]. Wie bei den Gemälden der Capella Cerasi in Sa. Maria del Popolo zu Rom, ist auch in diesem Falle schwerlich anzunehmen, daß sich Caravaggio mit Kopien derselben Darstellung beschäftigt habe. Aus Gründen der richtigen Bewertung schon wird daher Belloris Angabe von einer originalen Komposition der Emmausscene für den Herzog Colonna in Zweifel zu ziehen sein; in Wirklichkeit handelt es sich hier um schulmäßige Nachbildungen, welche bei der Doublette im Ferdinandeum zu Innsbruck auf einen vlämischen Nachfolger schließen lassen.

Dagegen möchte man versucht sein, ein anderes Werk von der Hand unseres Künstlers in die Nähe der genannten römischen Bilder zu bringen. Es ist das die Darstellung der «Dornenkrönung Christi». Eine Fassung dieses Werkes soll sich im Palazzo Giustiniani zu Rom befunden haben; eine gute Nachbildung besitzt die Alte Pinakothek in München, eine dritte Replik befindet sich im Museum zu Bordeaux[111]. Das 1,23 m hohe, 1,62 m breite Leinwandbild zeigt den Heiland mit gebundenen Händen zwischen zwei geharnischten, mit Turban bedeckten Kriegern in Halbfiguren. Caravaggio hat die Brutalität im Vergleich zu der Darstellung in den Evangelien noch gesteigert wiedergegeben. Matthäus (27, 30) spricht nur davon, daß die Kriegsknechte Christus mit dem Rohr auf das Haupt schlagen. Aber schon Tizian läßt auf seiner unvollendeten, jetzt in der Alten Pinakothek zu München befindlichen Geißelung Christi die Dornenkrone nach nordischer Weise mit Knütteln auf das Haupt drücken, ein Motiv, welches Caravaggio durch die Realistik seiner Kriegs-

knechte noch grauenvoller gewandt hat. Die Plastik der Gestalten des in gelblichem Ton gehaltenen Bildes zeugt von voller Beherrschung der Mittel, die Virtuosität der Wiedergabe der Rüstungen, an die «Bekehrung Pauli» in Sa. Maria del Popolo gemahnend, weist auf den Besitz gesteigerter malerischer Darstellungsweise hin, deren vorbildliche Wirkung noch in den Werken der römischen Schüler Caravaggios, des Venetianers Carlo Saraceni und des französischen Valentin in national und persönlich differenzierter Weise zu erkennen ist.

LETZTE ENTWICKLUNG

DER AUFENTHALT IN NEAPEL

Die Wirkung des gotischen Neapels d'Angicourts sollte für Caravaggios Kunst von weittragender Bedeutung sein[112]. Der bizarre Eindruck der in nordfranzösische Kunstformen gefaßten Stadt an dem sonnigen Golf, wie er damals noch kontrastvoller sich darbot, spiegelt sich in den Werken wieder, welche er nach seinem Verlassen Roms hier in Angriff nahm. Der Lichtnüancenreichtum der gotischen Kirchen bei ruhiger, in leichten Schatten gelegten Gesamthaltung äußerte sich in seinen Gemälden als ein Kolorit von blühenderm Eindruck, als er in der Tiberstadt auch nur erstrebt hatte. Mehr noch, als in seinen für S. Domenico Maggiore und Sant' Anna de' Lombardi geschaffenen Altarwerken mit den Darstellungen der Geißelung und Auferstehung Christi[113], tritt dieses in seinem «Christus im Tempel» und der «Verlobung der hl. Katharina von Siena» zu Tage, welche jetzt sich im Palazzo Reale zu Neapel befinden[114]. Der Buntheit des Eindrucks, die die Wirkung im Großen hätte aufheben können, sucht er hier dadurch entgegenzuarbeiten, daß er die eigentlich kolorittragenden Pigmente des Bildes tiefer legt, als die opaken Folientöne, wodurch eine Uebertönung des Schönfarbigen durch neutrale Halbtöne entsteht, die die bedeutende Gesamtwirkung der Werke Caravaggios mit neuen Mitteln herstellt. Hierin besonders wird er der einflußreiche Begründer einer bestimmten Richtung der spanischen Seicentomalerei, zu der er gerade in Neapel durch Giuseppe Riberas Vermittlung Beziehung gewinnt, und die, in pastosem Farbenauftrag noch viel weiter gehend, jenes Oscillierende der Gesamthaltung des Gemäldes hervorrufen, das dem flimmernden Licht Südspaniens verwandt zu sein scheint. Der Bacchus Spagno-

lettos vom Jahre 1626 im Museo Nazionale zu Neapel steht noch ganz unter dem Eindruck der Werke Caravaggios [115], welcher, wie in Rom, auch jetzt neben seinen kirchlichen Bildern der Darstellung mythologischer und verwandter Vorwürfe sich widmete. Hierher möchte ich ein Bild seiner Hand rechnen, das, vom Ursprungsorte entfernt, sich heute in der Akademie zu Venedig befindet [116]. Es stellt Homer als Rapsoden mit Geige und Lorbeerkranz dar und zeigt einen überaus flüssigen Farbenauftrag bei meisterhaft behandelter Lichtführung. Noch als echter Sohn der Renaissance hat Caravaggio hier im Nacheifern nach Rafaels Bildnis des Fedra Inghirami [117] versucht, die Blindheit des griechischen Dichters in eine Art seherischer Inspiration zu wandeln. Koloristisch steht die Malerei auf der bezeichneten Höhe der farbigen Harmonie, in die das Olivgrün des Kranzes als besonders wirksame Note hineinspielt. Zu diesem Zeugnis profaner Kunst des lombardischen Meisters würde ein in der Literatur erwähnter Orpheus dem Sujet nach zusammengehören, doch entzieht sich das Werk momentan der Kenntnisnahme. Es würde auch die Beziehungen Caravaggios zu der spanischen Malerschule gewiß noch deutlicher beobachten lassen, die von hier aus bis zu den Borrachos und dem Ares Velazquez' zu verfolgen sind. Ein verschollenes Werk Caravaggios, das eine Darstellung von vier die Waffen des Aeneas schmiedenden Cyklopen enthielt und sich ehemals im Cabinet de Reynst befand, verdiente in diesem Zusammenhange erwähnt zu werden [118].

Die Wirkung der wesentlich nur auf das Jahr 1607 beschränkten Anwesenheit des Künstlers in Neapel erklärt sich durch die hohe Reife der Kunst desselben, welche seine Werke damals bereits hatten. Der in den Matthäusbildern in S. Luigi zu Rom gewonnene Stil nahm hier bereits eine fertige, autoritative Geltung an, deren vorbildlicher Inhalt zur Grundlage ähnlich gerichteter Auffassungen werden konnte. Ein in der Pinakothek zu Turin befindliches Werk Spagnolettos scheint besonders geeignet, die Beziehungen zu dem großen Naturalisten des italienischen Barock zu illustrieren. Es stellt, wie das Bild Caravaggios in Venedig, den erblindeten Homer als Improvisator auf einer Rebaisgeige dar, hier aber von einem Schreiber begleitet, der seine Rapsodien niederzuschreiben sich anschickt. Das Bild, im Katalog der Turiner Galerie unter Nr. 470 als ein Werk Bernardo Strozzis angegeben, ist in J. Burckhardts Cicerone, als Eigentum Giuseppe Riberas sicher mit Recht erkannt, unter dem Namen dieses spanischen Malers eingeführt.

Ribera sowohl, wie Salvator Rosa später empfingen wohl auch in Neapel die entscheidende Anregung durch Caravaggios eigenem Vorgang zu ihren genrehaft naturalistischen Radierungen, mit denen sie der Schule von Bologna gegenständlich, wie technisch selbständig gegenüberstehen.

Mit Caravaggios Tätigkeit in Neapel war das römische Barock auch in der Malerei hier eingedrungen. Wie auf dem Gebiete der Architektur die Anlage von S. Filippo Neri (Gerolomini) unter der Leitung von Dionigio di Bartolomeo und Lazzari vom Langhaus zu der großartigen Kuppel in den Jahren 1592—1619, der Palazzo Reale um 1600 nach Angaben Domenico Fontanas entstehen, so gab die malerische Wirksamkeit des ganz römisch gewordenen Künstlers der Lombardei den Hauptanstoß zur Entfaltung des neuen Stils im Bereich der Nachbarkunst. Hier knüpfen außer den genannten Giuseppe Ribera und Salvatore Rosa Mattia Preti, il Cavalier Calabrese, Luca Giordano, Lanfranco und Monrealese an. Sie stehen, in den realistischen Seiten ihrer Kunst jedenfalls, auf den Schultern Caravaggios.

MALTA

Die künstlerische Beherrschung Süditaliens durfte die Wirksamkeit Caravaggios nicht an der Stelle fehlen lassen, wo der Mittelpunkt einer ausgesprochen diktatorischen Kultur für seine Kunst prädestiniert erschien, in La Valette auf Malta, wo der Sitz des Großmeisters des Ritterordens der Malteser seiner Auffassung den passenden Schutz zu gewähren schien [119]. Um das Jahr 1608 dürfen wir Caravaggio bestimmt hier tätig wissen, und mehrere Werke legen beredtes Zeugnis von seinem Aufenthalt auf dem Eiland ab. In Malta selbst haben sich Werke seiner Hand erhalten, welche für die letzte Entwicklung des Künstlers von unleugbarer Bedeutung sind. Dahin gehört zunächst eine Darstellung der Enthauptung Johannes des Täufers in S. Giovanni zu La Valette [120]. Es ist ein in bedeutenden Dimensionen gehaltenes Breitbild, dessen malerischer Situationsstil allein schon einen Umschwung auf dem Gebiete des Altarbildes bedeutet. Caravaggio hat hier vollkommen auf den symbolischen Charakter einer Meßopferfolie verzichtet und den Bildinhalt auf eine rein genrehafte Szene hinausgespielt — eine letzte Konsequenz seiner Tendenzen, welche er in den Gemälden in S. Luigi zu

Rom schon besonders hervorgekehrt hatte. Und noch in einer anderen Hinsicht bezüglich des Stils im Großen ist gerade dieses Werk von hervorragender Bedeutung, eines Stils, der, wie wir sehen werden, das Kennzeichen der letzten Werke seiner Hand werden sollte. Das Bild zeigt die Gestaltengruppe ganz auf die linke Seite gerückt, ein drängendes Nebeneinander von Figuren, der rechts ein gähnend leerer Raum entspricht. Der seelische Gehalt des Ganzen wird dadurch auf eine Wirkung gebracht, wie sie bis dahin der Barockmalerei nicht zu Gebote stand. Diese gewagte Einbeziehung des leeren Raumes rechts in die Gesamtrechnung kompensiert die grausige Unmotiviertheit des Geschehnisses auf der andern Seite in geradezu architektonischem Sinne und gibt ihr eine Bedeutung mit Mitteln, welche aus der Sphäre einer ganz andersartigen Beobachtung zu stammen scheinen, als sie Caravaggio bislang gepflegt hatte. Es sind letzte Konsequenzen einer barocken Raumempfindung, wie sie im Verlauf des 17. Jahrhunderts höchstens die spanische Schule bewahrt hat.

In derselben Kirche, in der sich die «Enthauptung Johannes des Täufers» Caravaggios befindet, sind noch zwei andere Bilder seiner Hand erhalten, welche, wenn auch offenbar schon von Schülerhand vollendet, seine Art noch deutlich herausstellen. Ueber dem Durchgang zu den Nachbarkapellen von der dritten Kapelle des linken Seitenschiffs her sieht man als Surporte hier einen hl. Hieronymus, dort eine hl. Magdalena. Während ersterer auf Mitarbeit Spagnolettos oder Mario Minuitis hinweist, wie besonders aus dem bräunlichen Gesamtton des Bildes hervorgeht, weist die Gestalt der büßenden Magdalena auf die Komposition ähnlicher Art zurück, welche Caravaggio nach seinem Weggang aus Rom in Zagarolo bei Palestrina malte, und die sich jetzt im Palazzo Doria zu Rom befindet [121].

Als bekanntestes Zeugnis seines Aufenthalts auf Malta gehört das Porträt des Großmeisters des Malteser Ordens, Alof de Vignacourt, zu den berühmten Meisterwerken von der Hand Caravaggios. Das Motiv eines repräsentativen Bildnisses in ganzer Figur erscheint hier als Ausdruck einer spontan gefundenen Lösung in so bedeutender Form, daß seine Wirkung bis in die Staatsporträts Le Brun's sich verfolgen läßt. Das heute in der Gemäldegalerie des Louvre befindliche Werk [122] bedürfte allerdings einer anderen Aufstellung, um den beabsichtigten Eindruck zu erreichen; erst als hervorgehobenes Mittelstück einer repräsentativen Umgebung würde die impo-

sante Würde des Dargestellten und die in tiefes Dämmer sich verlierende Raumentwicklung des Bildes zur beabsichtigten Geltung kommen. Die Porträtgestalten Tizians erscheinen im Vergleich mit der Evolution eines Willensausdrucks, die hier gezeigt ist, wie in ein unbewußtes Traumleben versenkt, so zusammengerafft ist die Imposanz der Hauptgestalt gegeben. Wo sonst ein allegorischer Putto sein neckisches Spiel mit den Attributen des Abgebildeten trieb, ist auf dem Werk Caravaggios, als wirkliches Symbol der Wünsche des Großmeisters, ein junger Page zu sehen, der den Harnisch seines Herrn in echt caravaggesker Charakterisierung trägt. Er ist es auch, der dem Werk eine interessante koloristische Note gibt. Das aufmunternde Ziegelrot seines Wamses erfrischt die reservierten Halbtöne des Ganzen wirksamst. Die spanische Schule wußte gerade von solchen gelegentlichen Feinheiten des Meisters zu lernen. Coello vor allem hat diese Nüance der Skala roter Töne gern aufgegriffen und wohl zum alleinigen Hauptton seiner Bilder gemacht, wie in dem Bildnis eines Feldhauptmanns in der Alten Pinakothek zu München. Caravaggio, selbst Bildnismaler hors ligne, hat in dem Porträt Alofs de Vignacourt die ausgeprägteste Aeußerung seiner stets veristisch gerichteten Kunst gegeben. Gehen alle seine Gestalten auf eingehende, wohlüberlegte Naturstudien zurück und bezeichnen sie im Vergleich zu den idealistischen, typisierenden Tendenzen der Carracci geradezu den künstlerischen Gegenpol, so gelang dem lombardischen Maler in der Gestalt des Großmeisters des Malteser Ordens in gewisser Hinsicht die Versinnbildlichung eines der tiefliegendsten Prinzipien seiner Kunst, einer Neigung zu der Wahrhaftigkeit gegenüber dem natürlichen Vorbild, welche malerisch an sich unerträglich, nur durch jenen Zauber seiner Farbstoffe und den eigentümlichen Reiz seiner Lichtführung wett gemacht werden konnte, welche, wie alle seine Bilder, auch dieses Werk seines Pinsels auszeichnen. Und gerade die Sprödigkeit, mit der er diese bedingenden Werte ausgeteilt hat, sichert derselben eine besondere Seite der ästhetischen Wirkung, den Reiz des scheinbar zunächst Gleichgiltigen und erst allmählich sich Erschließenden. Hier, wo jede Linie, jede modellierte Partie ihre berechtigte Bedeutung hat, entschleiert sich das Geheimnis des Stils Caravaggios in fast vollkommener Weise und in einer Form, wo Begabung und Aufgabe in merkwürdig harmonischer Art zusammenstimmen.

TÄTIGKEIT IN SIZILIEN UND LETZTE WERKE

Von Malta aus mochte Caravaggio bereits Anknüpfungen mit Sizilien angestrebt haben, das den Schauplatz seiner letzten Wirksamkeit werden sollte. Baglione nennt als Ort seiner Tätigkeit Palermo [123], doch ergibt sich aus dem Befund der Werke, daß Caravaggio auch in andern Städten der Insel Aufträge fand. Das Malta näher gelegene Syracus bewahrt in Sa. Lucia ein bedeutsames Werk seiner Hand, das von J. Meyer schon erwähnt [124], in der Literatur weiter nicht die Beachtung gefunden hat, welche ihm gebührt. Es schmückt den Hochaltar der Kirche und erinnert in seinem ausgesprochenen Breitformat an die Enthauptung Johannes des Täufers in S. Giovanni zu La Valette. Diesem Werke ist es auch in den Motiven der Komposition verwandt, besonders in der Hinzuziehung raumkünstlerischer Faktoren, deren Wirkung in noch sprechenderer Weise als in dem Johannesbilde gesucht ist. Wir sehen links den eigentlichen Vorgang der Darstellung, das Begräbnis der hl. Lucia, deren kostbarer Leib eine gähnende Erdspalte aufnehmen soll. Rechts auf dem Bild ist eine Gruppe von Leidtragenden dargestellt, deren Schmerz hinüberzittert zu der Gruppe gegenüber. Zwischen diesen beiden Teilen der Komposition klafft ein leerer Raum, dessen Trostlosigkeit ausdrucksvoller, als jede zu denkende mimische Aeußerung menschlicher Wesen wirkt. In der Formensprache knüpft das Bild an die Neapler Werke an, verrät nur eine eiligere Herstellung bei dünnem und großzügigem Farbenauftrag, so daß an Mitarbeit Mario Minuitis wohl zu denken ist, der gerade in Sizilien dem alternden Meister zur Seite stand.

Eine größere Anzahl von Werken seiner Hand hat sich in Messina erhalten [125]. Den Hauptaltar von S. Giovanni decollato schmückt noch heute das hier entstandene größte Werk Caravaggios, eine Enthauptung Johannes des Täufers. Die Komposition ist in ein ausgesprochenes Hochbild eingefügt, das in einen nach oben wie unten abgerundeten Rahmen eingespannt der Einfügung der fünf Gestalten eine besondere Wendung gibt. Links sieht man als Bewacher der Szene einen geharnischten Krieger aufgestellt, vor ihm erscheint der Henker, der zum Streich über den vorn durch den abgerundeten Rahmen herausgehobenen Körper des Täufers ausholt. Rechts vorn erblickt man Salome, hinter ihr Herodias. Wie auf dem «Tod Mariä» aus Santa Maria della Scala wird auch hier die Großartigkeit der Szene durch einen hohen Luftraum über den Ge-

stalten erreicht. Das Bild, welches wie eine Vorahnung der Kunst Tiepolos erscheint, übertrifft an koloristischer Wirkung noch die Neapler Bilder. Als besonders bemerkenswert sei die warmbraune Farbe des Gewandes der Salome herausgehoben, durch die die südliche Szene einen speziell bizarren Charakter erhält. Aus S. Andrea Avellino in das Museum zu Messina übertragen ist das « Ecce homo » künstlerisch von minderer Bedeutung und verrät Mitarbeit eines untergeordneten Schülers [126]. Wichtiger ist die « Geburt Christi », welche aus der Chiesa de' Capuccini ebenfalls in das Museum aufgenommen ist. Es ist ein ziemlich langgestrecktes Breitbild, das das alte Schema der Hirtenanbetung zeigt. Links vor der Hütte erblickt man Maria mit ihrem Kind und Joseph, rechts die Hirten. Eine bemerkenswert zierliche Art der Formengebung verbindet sich hier mit einer in blühendem Kolorit gehaltenen Farbenhaltung. Im Museum zu Messina befindet sich auch das Original der « Auferweckung des Lazarus », von der eine Replik in der Galleria Municipale zu Genua zu sehen ist [127]. Letztere, von J. Burckhardt als eine der bedeutendsten Leistungen des gemeinen Realismus bezeichnet [128], gibt nur eine flache Vorstellung von der Plastik und dem Helldunkel des Originals. Caravaggios große römische Werke feiern hier ihr grandioses Nachspiel. Von ähnlicher Bedeutung sind die Werke, welche der Künstler in Palermo ausführte, eine « Geburt Christi » und eine « Heilige Familie » in S. Lorenzo an der Via Immacolatella di S. Francesco [129]. Die Madonna auf erstgenanntem Bilde erreicht nochmals eine hohe Schönheit, die Carlo Saraceni besonders seinem Lehrer absehen lernte, wie seine büßende Magdalena in der Galleria Doria zu Rom zeigt, die besonders auf dieses Vorbild zurückgeht.

Als das letzte Werk Caravaggios muß das unvollendet zurückgelassene Bild der Madonna del Rosario in der Gemäldegalerie zu Wien angesehen werden [130]. Wahrscheinlich für ein Dominikanerkloster gemalt, kam es durch Ankauf in die Niederlande in das Dominikanerkloster zu St. Paul in Antwerpen, wo es bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts verblieb. Es stellt die Austeilung des Rosenkranzes an die Heiligen Dominikus und Petrus Martyr dar, rechts sieht man einen Dominikanerprior, wohl den Stifter des Bildes, knien, während links eine Mutter mit ihrem Knaben als Repräsentantin der gläubigen Menge der Szene wie von Ferne zuschaut. Das Geflute der Gestalten ist in einen raumpoetischen Zusammenhang aufgenommen, wie er auf Caravaggios Bildern hier allein in der hohen Ausbildung

zu beobachten ist. Was er in dem Johannesbild in Malta, in dem Altarwerk in Sa. Lucia in Syracus, in dem Hochaltarbild in S. Giovanni decollato in Fortentwicklung des Stils in dem «Tod Mariae» aus Sa. Maria della Scala allmählich ausgebildet, tritt in dem vermutlich letzten Werk seiner Hand als bewußte künstlerische Tat hervor und gibt dem Inhalt der Darstellung noch eine ganz andere Bedeutung, als bei einer rein plastisch gehaltenen Komposition zu erreichen war. Nun gleitet auch der Strom des Lichtes, das das Bild erfüllt, nicht in vertikalem Zuge durch die Gestaltengruppe, sondern geht von der Tiefe her, wo die Madonna erscheint, nach vorn und ergießt sich zurück auf den Ursprungsort. Dementsprechend sind auch die Farbenwerte im Bilde verteilt und in einen Zusammenhang aufgenommen, der den ganzen Reiz der Palette Caravaggios in höherm Sinn zu beleben scheint. Verbürgter Nachricht zu Folge ist das Werk nicht vollendet aus seiner Hand gekommen. Der Kopf des Stifters rechts ist später von der Hand Anthonys van Dycks, der selbst im Jahre 1623 zu Palermo sein großes Rosenkranzbild für das Oratorio del Rosario schuf, hineingemalt worden[131].

SCHLUSS

Michelangelo hatte die Kunst im Zeichen der eigentlichen Renaissance hinterlassen. So persönlich er seinen Stil im Fortschritt eigener Entwicklung ausbildet, über die Grundprinzipien, welche die Hochrenaissance formuliert hatte, zeigte er den Weg nicht hinaus. Stets zu zentral gefaßten Konzeptionen seiner Werke neigend, sei es im Ausdruck der technischen Bedingungen, sei es in der Erfassung des wiederzugebenden Motivs hält er die Idee seiner Aeußerungen stets in einer Art von schlummernden Willenlebens befangen. Selbst ein so genrehaftes Motiv, wie das Klettern des kleinen Jesusknaben bei der Madonna in Brügge, scheint noch wie reflexartig beobachtet und dargestellt zu sein. Und solch fatumgleiche Geschlossenheit des impulsiven Dasein lastet über allen seinen Schöpfungen, nicht als Ausdruck einer absichtsvollen Resignation, sondern als Folgeerscheinung seines Zeitalters, in dessen Grenzen auch er befangen war. Erst die Generation unmittelbar nach ihm beginnt den Menschen als ein der willkürlichen Handlung fähiges Wesen zu entdecken, aufzufinden, was man wohl mit geeignetem Vergleich als dramatisch bezeichnet hat. Und dieses äußerte sich nach den transcendentalen Konzeptionen Michelangelos zunächst in der Form einer auf das Forlaufende gerichteten Fassung des Kunstwerks. Wie es in der Architektur die Längsrichtung nach der Tiefe zu ist, welche die Zentralanlagen der Renaissance ablöst, wie es dem Barock gelingt, das Langhaus der constantinischen Anlage von St. Peter zu erneuern und mit dem Zentralbau Bramantes und Michelangelos zu verbinden, so suchen auch die Maler des neuen Stils an die Stelle der allegorischen Gedanken besonders der Renaissancekünstler ein naives Erzählertalent zu entwickeln [132]. Daß es gerade Michelangelo Amerighi da Caravaggio war, der das eigentliche Vorbild hier wurde, läßt sich bis zu einem gewissen Grade als notwendig erkennen.

Wenn Baglione den jungen Caravaggio erst in Mailand auf seinen eigentlichen Beruf aufmerksam werden läßt[133], so ist doch anzunehmen, daß die Kunst in dem seinem Geburtsort nah gelegenen Bergamo ihn bereits zuvor angeregt hatte. Carianis an Sebastiano del Piombo und Giorgione sich anlehnender Stil, seine Porträtmeisterschaft, wie seine gelegentliche Neigung zu genrehaften Darstellungen mochten auch in der Jugend des lernbegierigen Künstlers schon ihre einflußreiche Bedeutung gewonnen haben[134], und derselbe in Bernardino Licinios ähnlich gerichteter Tätigkeit gar eine persönliche Leitung gefunden haben, die für seine künftige Entwicklung maßgebend blieb[135]. In Mailand sehen wir dann, wie der junge Künstler zum Bildnismaler angehalten wurde, er aber — nach Ausweis eines Jugendwerkes aus dieser Zeit — mehr zur realistischen Wiedergabe von Genremotiven sich hingezogen fühlte, deren groß aufgefaßter Stil ihn schon damals vor Andern auszeichnen mochte. Aus diesem Werk geht auch hervor, daß es Gaudenzio Ferrari und sein Mailänder Nachfolger Bernardino Lanini waren, deren künstlerische Aeußerungen ihn zur Nachahmung reizten[136]. Das flackernde Kolorit dieser Meister besonders rief verwandte Töne in seiner künstlerischen Veranlagung hervor, in bedeutenderer Weise freilich verhalf er diesem ästhetischen Eindruck zu eigenartiger Wirkung in seinen späteren Werken. Demgegenüber zeigte er früh schon mehr Sinn für realistische Auffassung der Formen, als die genannten Künstler, und offenbarte hier eine Beobachtungsgabe, wie sie in der Vergangenheit der lombardischen Kunst in verwandter Weise Guido Mazzoni in seinen Thonplastiken an den Tag gelegt hatte[137]. Noch der Kopf des Nikodemus auf der Grablegung in der Galerie des Vatikan weist auf ein Studium der in ihrer Natürlichkeit so auffälligen Werke des Thonbildners hin. Nach solcher Vorbereitung war es dann eine folgerichtige Erscheinung, daß Caravaggio in Venedig, wohin er sich von Mailand aus wandte, in den Bann der Künstler geriet, welche der Ausbildung solcher Grundlagen günstig waren. Giorgiones und des eben gestorbenen Tizians Ruhm leuchten noch aus seinen Werken, Veroneses plastische Gestaltungskraft und Paris Bordones offenes Kolorit lassen ihre Einwirkung in denselben konstatieren, vor allem war es aber Tintoretto, in dessen Kunst eine verwandte Anlage den Lernbegierigen anzog. Hier traf er auf einen Maler, der die Erscheinungswelt dazu benutzte, um ein Reich der Phantasie damit aufzurichten. « Tintoretto hat es mit dem Kraftmaße der Lebenswirkung solcher Eigenschaften zu tun, die er im gleichen Zweck mehr sum-

marisch zusammenfaßt, mit einer Lebenswucht im Allgemeinen, ohne die ursächlichen Bedingungen seiner auf diese Art erreichten Wirkung einer nähern Prüfung preiszugeben», charakterisiert schon Unger ganz im Hinblick auf Caravaggio die Kunst des großen Venetianers[138]. Die unheimlichen Nächte, wenn die Blitze zucken und die Flammen lodernder Autodafès rauchend zum Himmel steigen, bilden die Wirkungsgrundlage seiner Bilder, in denen ganze Partien im Dunkel liegen, indes andere durch grünlich bleiche, grelle Lichter gespenstisch erhellt sind[139]. Das flackernde Kolorit, welches Caravaggio an Gaudenzio Ferrari und seinen Nachfolgern so angezogen hatte, war auch in Tintorettos Werken für ihn das Fesselnde, dem er noch in decidierterer Form nachging und in seinen Mathäusgeschichten in S. Luigi zu erhöhter Wirkung verhalf. Fast mehr aber war es bei Tintoretto die Konsonanz aller mimisch anregenden Werte, als Ausdruck eines Grundgefühls, das so sehr das einheitgebende Moment in den Werken desselben war, was Caravaggio bewundernd sich anzueignen suchte, obwohl seine viel plastischere Veranlagung ihn nie zu der fortreißenden Erzählerlust leitete, die der venetianischen Künstler so bemerkenswert beherrschte. Mit solchen Erfahrungen aus der Stadt der Lagunen war es Caravaggio selbst in Rom dann noch darum zu tun, die Großheit des Stils sich anzueignen. Das war der Sinn und die Wirkung seiner Lehrzeit, welche er im Atelier des Cavaliere d'Arpino zubrachte. Dieser selbst mehr als Freskomaler zumeist tätig, während Caravaggio nach Bagliones ausdrücklichem Zeugnis der Oelmalerei vorwiegend zugewandt war[140], versuchte ihm jenes gewisse Grandiose der römischen Kunst zu vermitteln, auf dessen Basis sein Schüler die Mittel vertiefen und erweitern konnte. Aus seinen Werken konnten wir zudem entnehmen, daß er außer an den Aeußerungen der bezeichneten Künstler nicht achtlos an den Werken Anderer, oft heterogener Art, vorüberging, wie er Studien nach der antiken Kunst in eingehender Weise betrieb, Michelangelo nacheiferte, und dann wieder das Enseigne eines Parfümeriegeschäftes von der Hand des Bruders Franciabigios, Angelo, aufgriff, um daraus eine hohe Kunstgattung zu machen[141], — die weissagende Zigeunerin.

Man hat gern eine Verwandtschaft zwischen dem Geist der Werke Caravaggios und seinem eigenen Leben konstatieren wollen[142]. Und in der Tat, verfolgt man das ruhelose Geschick, das den Menschen Caravaggio von Ort zu Ort trieb, seine Lust zu persönlicher Verteidigung seiner Grundsätze, so möchte es scheinen, als ob ein

Zusammenhang zwischen diesem Leben und den Werken des Künstlers bestehe, und man so ein Stück weit in die Tiefe seines Wesens sehen könne. Man wäre versucht, anzunehmen, daß das dramatische Schicksal, welches ihn traf, ein von ihm selbst aufgesuchter Erfahrungsschatz gewesen sei, den er für seine künstlerische Art nötig zu haben glaubte und verwertete. Von hier aus konnte er dann seiner Neigung genug tun, dem Beschauer zu beweisen, daß es «bei all den heiligen Ereignissen der Vorzeit ganz so ordinär zugegangen sei, wie in den Gassen Italiens gegen Ende des 17. Jahrhunderts»[143], und jene Zigeuner, Bettler, Spieler zu verkörpern, von denen man gesagt hat, daß sie die liederlichen Nachkommen jenes im plastisch hohen Stil erzeugten Riesengeschlechts Michelangelos seien[144]. Dem gegenüber hat man indes von einsichtsvollerer Seite bereits hervorgehoben, daß das Pathos Caravaggios gerade durch die Echtheit seiner Träger von künstlerisch bedeutsamer Wirkung sei, daß im Vergleich zu den Manieristen, welche nur Form geben, hinter der keine die Darstellung eigenartig auffassende Persönlichkeit zu stehen scheint, Caravaggio in wahrhaft künstlerischer Weise sich das Göttliche nur als Menschliches in düsterer, feierlicher oder ausgelassener Stimmung denken konnte[145]. Wenn er mit Vorliebe hervorgezogen hat, was das banausenhafte Publikum in Aengsten hält, das Unberechenbare der menschlichen Natur, das Dämonische, welches das ganze schöne Erbe von Generationen mit einem Streich hinwegrafft, so paralysierte er diesen eindringlichen Stil durch Mittel einer Kunst, welche um dieselbe Distanz höher gegriffen sind.

Hier ist es vor allem sein Bestreben, durch Plasticität der Gestalt der Darstellung eine bedeutsame Verkörperung zu geben. Schon in seinen Jugendwerken geht er dieser Seite der künstlerischen Wirkung nach. Die malerischen Eindrücke, welche ihn in Venedig anziehen, können seine natürliche Neigung zu plastischer Darstellungsweise nicht verhindern. So gewinnt er schon früh eine Stellungnahme zu dem reellen Vorbild seiner Gestalten, die seine Kunst gerade so bemerkenswert macht. «So lange das Modell seinen Augen entrückt war», berichtet Bellori, «blieben Hände und Geist müßig.»[146] Wie die Vertreter der Schule von Bologna, vornehmlich die Carracci auf die schönen Formkomplexe konstruierter Art, auf das in schöner Fältelung gegebene Appannagiamento ausgehen, so ist Caravaggio auf das «esempio naturale» angewiesen, dessen Bedeutung sein Gönner, der Marchese Vincenzo Giustiniani gerade an seiner Kunst hervorhebt[147]. Und hier geht Caravaggio weiter, als das Vorbild des

Modells sonst wohl zur Geltung kommt. Er richtet sich nicht nach dem fixierten esempio naturale, sondern nach dem unbemerkt beobachteten». Aus einer Summe von Einzelbeobachtungen zieht er mit besonderer Veranlagung die charakteristischste Situation heraus und bringt sie als natürlichen Normalfall zur Darstellung, mitunter in so hervorgehobener Art, daß man wohl eine Uebertreibung bei ihm konstatieren zu müssen glaubte. «Sowohl Caravaggio, wie Ribera verfallen nicht selten aus anatomischen Zwecken in den Fehler, daß sie die Haut zu straff gespannt darstellen, weil es ihnen mehr mit dem darunter befindlichen zu tun ist.»[148] Derartiges könnte man wohl an seinen jugendlichen Gestalten, wie dem Amor auf den Liebesallegorien, dem Engel auf der Inspiration des Evangelisten Matthäus, dem Hirten mit dem Ziegenbock auf dem Bild der Kapitolinischen Sammlung, ebenso den Gesichtern älterer Gestalten, wie dem hl. Matthäus auf den Gemälden in S. Luigi oder dem des Petrus in der Cerasikapelle in Sa. Maria del Popolo, in gewissem Sinne zugeben, wenn man sich nur klar hält, daß durch diesen reizvoll plastisch-anatomischen Eindruck unerträgliche Seiten der Fabel der darzustellenden Geschehnisse in auflösender Weise kompensiert werden. Das außerordentlich Gerundete seiner Figuren, das Caravaggio, wie wir sahen, in Nacheiferung polierter Marmorskulpturen durch eine reflektierende Epidermis gelegentlich noch zu steigern suchte, muß eben als letzte Grundlage der Wirkung seiner Werke in Geltung bleiben. In verwandter Weise muß das Kompositionsprinzip bei mehreren Gestalten in seinen Bildern beurteilt werden. Bagliones Tadel seines Unvermögens «di mettere insieme due figure», der im Hinblick auf die Kunst der Carracci seine Verständlichkeit erhält[149], wird durch die außerordentliche Expressivität der Figurenkonstellation auf den Bildern Caravaggios in die passenden Schranken verwiesen. Die erfrischende Irrationalität der Gruppierung, welche so stark in seiner Grablegung schon hervortritt, und sich in allen seinen Werken, am auffallendsten wohl in seinem Spätwerk, der Madonna del Rosario wiederholt, bekommt durch das Kolorit, wie durch die Lichtführung ein ausgleichendes Gegengewicht, das in das Bild einen größern Reichtum von Bewegung und Gegenbewegung bringt, als hier selbst die Carracci durch ihre Gesetze des Kontrapostes erzielten. Die Ausgeprägtheit der bezeichnenden Geste, welche über die Schule von Neapel hinaus sich bis in die «Uebergabe von Breda» Velazquez' noch verfolgen läßt, erhält dadurch ihre berechtigte Weihe. — Sollte man nach verwandten Bestrebungen auf dem Gebiet der werdenden

Barockplastik selbst suchen, so fühlte sich die vergleichende Beobachtung am ehesten auf die Werke Taddeo Landinis hingeführt [150]. In den jugendlichen Figuren seiner Fontana delle Tartarughe in Rom liegt die unmittelbare Parallele zu Caravaggios Gestalten vor, wie er sie in seinem Amor, dem Matthäusengel, dem Hirten verkörpert hat. Es ist die nämliche Neigung zur schlanken Bildung der «dreifach flexiblen menschlichen Gestalt», die hier im Bild, wie dort in der plastischen Ausgestaltung hervortritt. Nur hat Caravaggio diese Vorbilder aus dem Jahre 1585 in das Charakteristische gewandelt, Landinis weiche, elegantere Formengebung in die Prinzipien seiner Kunst übertragen und die melodiösen Linien der ganzen Komposition des Bildners in herbere Konturen und übermäßige Intervalle des Zusammenhangs verändert. — Bei so ausgesprochenem Interesse für die charakteristische Plastik der menschlichen Gestalt ist es begreiflich, daß die räumliche, perspektivische Entfaltung seiner Bilder ihm erst spät zum Problem der darstellenden Kunst wird. Sein für Sa. Maria della Scala in Trastevere ausgeführtes Bild des «Todes Mariae» ist das früheste Zeugnis seines Eingehens auf dasselbe. Die venetianischen Jugendwerke, besonders die Lautenspielerin in der Galerie Liechtenstein zu Wien, begnügen sich mit einer nur mehr andeutenden Art der Lokalisierung der Gestalten, hierin gleicht Caravaggio in auffälliger Weise einem gleichgesinnten Verehrer plastischer Erscheinung früherer Zeit, Luca Signorelli. In Rom entwickelt sich zunächst der Stil des oberitalienischen Meisters in eine reliefmäßige Art der Darstellung, für die die «Falschspieler» das bezeichnendste Beispiel sind. In den monumentalen Schöpfungen für S. Luigi und Sa. Maria del Popolo sind dann die ersten Anwandlungen eines weitern Ausgreifens nach der Tiefe zu beobachten, welche ihm in der Darstellung des «Transito della Madonna» bewußt geworden bis zu der perspektivischen Wirkung in dem Bild der Rosenkranzausteilung in Wien sich entwickeln. Das Individuelle des räumlichen Gefühls Caravaggios ist so empfunden, daß eine stete Proportion zwischen den bedeutenden Formen seiner Gestalten und dem Raum, in den sie aufgenommen werden sollen, gewahrt ist. Die Größe der Konzeption dieser überträgt sich auch auf die umgebende Sphäre, welche sie begleitet. Während in den Werken der Carracci und der Schule von Bologna im Allgemeinen sich nicht selten ein Ueberwiegen des körperlichen Volumens und seiner mimischen Extensionskraft beobachten läßt, zu der der Raum wie in eine Art andeutender, symbolischer Beziehung tritt, beobachtet der veristisch ge-

sonnene Caravaggio ein Gleichgewicht der Faktoren im Sinne der grandiosen Wirkung derselben. Der gewaltige Raum, welcher im «Tod Mariae», wie in der «Enthauptung des Täufers» in Messina über den Gestalten hinflutet, bedeutet auch für diese einen Zuwachs von Wirkung in gleichem Sinne.

Die tiefeingewurzelte Achtung vor der Wirklichkeit der Erscheinung ist es auch, welche Caravaggio in seinem Verhältnis zur Farbe leitet. Das ideal gewählte Kolorit Lodovico Carraccis, seine hellblauen und rosafarbnen Kompositionen waren für eine ganz anders geartete Sphäre der Betrachtung erfunden. Caravaggio wahrt eine viel engere Beziehung zu der materiellen Substanz des Pigments als solchem, es ist ihm an sich schon etwas Künstlerisches, Darstellung und Wirkungsmittel. Der physikalische Charakter desselben ist es, der ihn reizt, und den er als solchen, als primären Wert des Eindrucks bietet. Die carmoisinfarbene Feder am Hut seiner Morraspieler, die meerblaufarbene Schärpe seines Amors auf dem «Sonno di Psiche», die sammtweiche Farbe, in die er die Salome hüllt, bedeuten für die Gesamtwirkung seiner Werke, was die Klangfarbe des musikalischen Instruments für die Tonschöpfung. Sie ist unersetzbar, ingredienter Bestandteil des Ganzen, von dem der Eindruck, das Verständnis des Kunstwerks abhängt. Aus diesem Verhältnis zum farbigen Pigment resultiert auch Caravaggios Art, der Aufdringlichkeit der tonlichen Wirkung vorzubeugen. Durch Einfügen in eine Sphäre opaker Folientöne gelingt es ihm, den Wert des koloristischen Vehikels doppelt herauszustellen. Wir beobachteten besonders in den in Neapel entstandenen Werken Caravaggios eine fast systematische Behandlung dieser Maßnahmen. Stets indes hält sich der Künstler an die Natürlichkeit des Kolorits. Die willkürlich gewählte Farbenskala Federigo Baroccis liegt ihm ebenso fern[151], wie der durch Reflexfarben nüancierte, durch Lasuren eigenartig belebte farbige Eindruck der Werke Cigolis. Ihm kam es an erster Stelle darauf an, der naturalistischen Wirkung seiner plastischen Erscheinungswelt durch die chromatische Haltung seiner Werke zu begegnen, ohne jene aufzuheben, ein ästhetisch bedeutsames, die Dauer der Betrachtung gestattendes Ganze zu schaffen.

In gleichem Sinne gibt er auch durch die Art der Lichtgebung seinen Bildern einen Reiz poetischer Wirklichkeit, durch die er schon die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen erregte. Baglione berichtet ausführlich von den Reflexen des Lichts in einem Blumenglase, durch die der Flötenspieler auf dem Bild in passende Stimmung gesetzt

wurde [152]. Solche Nachahmungswunder überbot er in seinem großen Stil dann durch ein breit angelegtes Spiel von Schlag- und Streiflichtern, von Helldunkelpartien, durchleuchteten Schatten, deren Accente er in Ausgleich zu den realistischen Stellen im Bilde anbrachte, um so einen seiner koloristischen Rechnung parallelen Eindruck zu erzielen. Gerade dieser Kontraposto der Lichterscheinungen gibt in seiner optischen Gegenbewegung durch das Bild seinen Werken jenen hohen Reiz, den man wohl gern als den Hauptinhalt derselben bezeichnet hat [153]. Jedenfalls sind sie Wirkungsfaktoren, auf denen das Zarteste der Wirkung gerade basiert. Auf die stilisierte Verteilung des Lichteinfalls in den Werken Caravaggios, welche man mit dem Ausdruck «Kellerlicht» bezeichnet hat, konnten wir gelegentlich der Besprechung seiner Bilder schon eingehen [154]. Das «Kellerlicht», hat man tadelnd geäußert, schließt jenen unendlichen Reichtum von schönen Lokaltönen aus, die nur bei der Mitwirkung der Tageshelle denkbar sind [155], und demgegenüber erklärend behauptet, daß Caravaggio durch die scharfen Kontraste von Licht und Schatten, in die er seine Figuren stellt, diese gleichsam aus der Wirklichkeit, wie in eine andere Welt, welche ihre eigenen unheimlichen Gesetze der Beleuchtung hat, setzt: Wenn auch Rembrandts tröstlicher, heimischer Klang im Licht, jener Goldduft der Reflexe, der die Räumlichkeiten erhellt und wohnbar macht, fehle, so sei doch ein eigenes Gesetz künstlerischer Rechnung nicht zu verkennen [156]. Dieses kann aber nicht auf der Absicht einer gespensterhaften Wirkung beruhend gedacht werden, sondern findet seine Erklärung durch Stileigentümlichkeiten der Barockarchitektur. Ihre Bevorzugung von seitlich einfallendem Oberlicht bei großer innerer Schattenraumtiefe gibt die Motivierung dieser im Bilde weitergeführten Beleuchtung an die Hand, mit der sich das Gemälde in den Zusammenhang des Ganzen ästhetisch erst einzufügen vermochte.

Caravaggio erzielte die Wirkungen in seinen Bildern mit Hilfe einer Technik, die schon das Staunen der Zeitgenossen erregte. Bellori bemerkte, daß der Künstler nur auf die Fleischfarbe, die Haut, das Blut, die natürliche Oberfläche Auge und Fleiß wandte und alle andere Gedanken der Kunst bei Seite ließ [157]. Und diesem übertriebenen Urteil lieh auch Carracci das Wort, indem er behauptete, Caravaggio mische wohl wirkliches Fleisch in den Farbtopf, um diese Carnation zu erzielen [158]. Ohne Frage bedurfte derselbe, um das «esempio naturale» so eindrucksvoll darzustellen, eines Reichtums technischer Mittel, welche er aus den verschiedenen Ateliers seiner

Lehrzeit, nicht zuletzt auf der Grundlage der durch Lionardo in Mailand angebahnten Tradition mit eigener Erfindungsgabe zu so hoher Vollendung ausbildete. Der Malerei al fresco nicht zugetan, wohin ihn die Tätigkeit seines Vaters hätte leiten können, legte er all sein Augenmerk auf die Oeltechnik. «Egli non operava in altra maniera», berichtet auch Baglione[159]; so konnte er um so eingehender an ihrer vollendeten Beherrschung arbeiten. Mit Hilfe vorzüglicher Pigmente und Bindemittel, auf deren Herstellung er nach der erwähnten Bemerkung Carraccis selbst viel Wert gelegt haben muß, durch Anwendung von Oellasuren, welche er an motivierter Stelle zur Wirkung benutzte, gelang es ihm, zu stetig wachsender Klarheit des Erscheinungskomplexes seiner Bilder fortzuschreiten. Die schweren, noch zähflüssigen Ligamente seiner Frühbilder reichen außerordentlich leicht zu handhabenden Darstellungsmitteln und erzielen besonders in den zu Neapel und weiterhin entstandenen Werken eine Flüssigkeit des Vortrags, welche ihm eine immer souveräne Behandlung des Vorwurfs ermöglichte. Caravaggio hat nie, wie die Vertreter der Schule von Bologna, versucht, den Pinselstrich als solchen zu cachieren. Das Fluidum des Geschehens, das seine Darstellungen erfüllt, hat seine Parallele in dem leicht offenliegenden Ductus der technischen Herstellung.

So durfte auch er neben der hochfahrenden Kunst der Carracci als Vertreter einer zwar andern, aber nicht minder bedeutsamen Kunstweise gelten, welche auf intimere Wirkung ausgehend ihre Triumphe auf anderm Gebiete feierte. Nichts ist verkehrter, als die Bedeutung Caravaggios nur mit dem Maßstabe zu messen, den seine selbst in feindlichen Richtungen befangenen ersten Biographen bei aller Anerkennung seines Ruhmes und seiner Vorzüge an ihn legten. Der Ruf Hie Carracci! Hie Caravaggio! den diese zu einer syllogistischen Zuspitzung der Verhältnisse benutzten, verhallte ungehört vor der höheren Auffassung, welche nicht die Richtungen, sondern nur die Kunst als solche gelten läßt. Und diese, die geniale Art Caravaggios, «Licht aus Schatten zu greifen», gesellt ihn den größten Erscheinungen, welche mit Farben eine idealere Welt zu schaffen suchten.

ANHANG I

REGESTEN
ZU DEM LEBEN MICHELANGELO'S DA CARAVAGGIO

Baglione, le vite de' pittori, scultori, architetti. Dal 1572—1642, ed. pr. Roma 1644, Nachdr. Neapel 1733, p. 129 ss. Vita di Michelagnolo da Caravaggio, pittore (Auszug).

Poi andò a stare in casa del Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino per alcuni mesi. Indi provò a stare da se stesso, e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti. E il primo fu un Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse, con gran diligenza fatte, ma di maniera un po secca.

Fece anche un fanciullo, che da una lucerta, la quale usciva da fiorie da frutti, era morso; e parea quella testa veramente stridere, e il tutto con diligenza era lavorato.

Pur non trovava a farne esito e darli via . . . infinchè maestro Valentino a S. Luigi de' Francesi rivenditore di quadri glie ne fece dar via alcuni; e con questa occasione fu conosciuto dal Cardinal del Monte, il quale per dilettarsi assai della pittura, se lo prese in casa, ed avendo parte e provisione pigliò animo e credito e dipinse per lo Cardinale una musica di alcuni giovanni, † ritratti dal naturale, assai bene; ed anche un giovane che sonava il flauto †† che vivo, e vero il tutto parea con una caraffa di fiori piena d'acqua, che dentro il riflesso d'une finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua, e sopra quei fiori

† Eine derartige „musica" in der Galerie des Louvre, Cat. N. 1123 und in Devonshire House.

†† Ein Flötenspieler in Osterley Parc (Middleessex).

eravi una viva rugiada con ogni esquisita diligenza fatta E questo (disse) che fu il più bel pezzo de facesse mai . . . Effigiò una Zingana† . . . Fece un amore divino, che sommetteva il profano††.

E parimente una testa di Medusa con capelli di vipere . . . sopra una portella rapportata, che dal Cardinale fu mandata in dono a Ferdinando Granduca di Toscana†††.

Per opera del suo Cardinale ebbe in S. Luigi de' Francesi la capella de' Contarelli, ove sopra l'altare fece il S. Matteo con un Angelo††††. A man diritta, quando l'Appostolo à chiamato dal Redentore; e a man manca, quando su l'altare è ferito dal carnefice con altre figure*. La volta però della cappella è assai ben dipinta dal Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino**.

Quest'opera . . . fece giuoco alla fama del Caravaggio ed era da' maligni sommamente lodata. Pur venendovi a vederla Federigo Zuochero, mentre io era presente, disse: Che romore è questo? e guardando il tutto diligentemente soggiunse: Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione . . . voltò le spalle e andossene con Dio.

Per lo marchese Vincenzo Giustiniani fece un Cupido a sedere dal naturale ritratto, ben colorito, sicchè egli dell'opere del Caravaggio fuor dei termini invaghisse***; e il quadro d'un certo S. Matteo, che prima aveva fatto per quell' altare di S. Luigi e non era a veruno piaciuto, egli per esser opera di Michelagnolo, sel preso; ed in questa opinione entrò il Marchese per li grandi schiamazzi, che del Caravaggio da per tutto faceva Prosperino delle grottesche, turcimanno di Michelagnolo e melaffetto col Cavalier Giuseppe. Anzi fe cadere al romore anche il signor Ciriaco Mattei, a cui il Caravaggio aveve dipinto un S. Giovanni Battista****, e quando N. Signore andò in Emaus*****, e allorchè S. Tommaso toccò col dito il costato del Salvatore; ed intaccò quel Signore di molte centinaja di scudi.

Nella prima cappella della Chiesa di S. Agostino alla man manca fece una Madonna di Loreto ritratta dal naturale con due pellegrini,

† Bestes Exemplar in der Galerie des Kapitols, Rom, Cat. Nr. 227.
†† In der Kgl. Gemäldegalerie Berlin, Cat. Nr. 381.
††† In der Galerie der Uffizien, Florenz.
†††† In der Kgl. Gemäldegalerie Berlin, Nr. 365.
* Diese zwei Gemälde noch an Ort und Stelle (S. L. de' Fr., 5. Cap. links).
** Vgl. Baglione, Vite etc., Napoli, 1733, p. 251 ss.: Vita del Cav. Gius. Cesari d'Arpino.
*** In der Kgl. Gemäldegalerie Berlin, N. 369.
**** In der Galerie Doria, Rom, N. 282.
***** National Gallery, London, N. 172.

uno co' piedi fangosi e l'altro con una cuffia sdrucita e sudicia†; e per questa leggierezza in riguardo delle parti, che una gran pittura aver dee, da' popolani ne fu fatto estremo schiamazzo.

Madonna del popolo: cappella de' Signori Cerasi su' lati del muro di sua mano la Crocifissione di S. Pietro e di rincontro ha la Conversione di S. Paolo††.

Questi quadri prima furono lavorati da lui in un' altra maniera, me perchè non piacquero al Padrone, se li prese il Cardinale Sannesio; e lo stesso Caravaggio vi fece questi, che ora si vedono, ad oglio dipinti, poichè egli non operava in altra maniera; e (per dir così) la Fortuna con la Fama il portava†††.

Chiesa nuova II cap. a destra il Cristo morto, che lo vogliono seppelire, con alcune figure ad oglio lavorato; e questa dicono, che sia la migliore opera di lui††††.

S. Pietro Vaticano: una S. Anna con la Madonna, che ha il putto fra le sue gambe, che col piede schiaccia la testa ad un serpe; opera da lui condotta per li Palafrenieri di palazzo; ma fu levata d'ordine de' Signori Cardinali della fabbrica, e poi da' Palafrenieri donata al Cardinale Scipione Borghese *.

Per la Madonna della Scala di Trastevere dipinse il transito di N. Donna, ma perchè aveva fatto con poco decoro la Madonna gonfia e con gambe scoperte, fu levata via, e la comperò il Duca di Mantova e la mise in Mantova nella sua nobilissima Galleria **.

Giuditta: per li signori Costi ***.

. . . Palestrina; ove dipinse una S. Maria Maddalena ****. Ed indì giunse a Napoli e quivi operò molte cose.

Poscia andossene a Malta . . . operò alcune cose in Palermo.

. . . benchè egli nel rappresentar le cose non avesse molto giudicio di scagliere il buono e lasciare il cattivo; non dimeno acquistò gran credito e più si pagavano le sue teste che l'altrui storie, tanto importa l'aura popolare, chi non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orrecchio.

† Noch an Ort und Stelle in der ersten Kapelle des linken Seitenschiffs.
†† Die Gemälde befinden sich noch an Ort und Stelle (Rom, Sa. Maria del Popolo, erste Kapelle links vom Chor).
††† Vgl. oben.
†††† In der Galerie des Vatican, Cat. N. 262, Rom.
* In der Galerie Borghese, Rom, Cat. N. 110.
** Jetzt in der Gemäldegalerie des Louvre, Paris, Cat. N. 1121.
*** In der Galerie Corsini, Florenz, Cat. N. 180.
**** In der Galerie Doria, Rom.

. . . presso alcuni si stima, aver' esso rovinata la pittura — onde molti giovani ad esempio di lui non sanno mettere insieme due figure, nè tessere istoria veruna, appagando solamente del colorito.

Brief des Marchese di Bassano, Vincenzio Giustiniani, an den Advokaten Teodoro Amideni* (Raccolte di lettere sulla pittura etc. Rom, 1768, T. VI, p. 249 s.):

. . . ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure . . . Decimo è il modo di dipignere, come si dice, di maniera . . . come in istorie compite, o qualsi voglia altra cosa di disegno e colorito vago, nel quale modo ha dipinto a' tempi nostri il Barocci, il Romanelli, il Passignano e Giuseppe d'Arpino, particolarmente nelle pitture a fresco in Campidoglio, nel che ha prevalso assai. Undecimo modo è di dipignere con avere gli oggetti naturali d'avanti. Duodecimo modo è il più perfetto di tutti, perchè e più raro e più difficile, l'unire il modo decimo con l'un decima già detti, cioè dipignere di maniera e con l'esempio avanti del naturale, che così dipinsero gli eccellenti pittori della prima classe noti al mondo ed ai nostri dì il Caravaggio, i Carracci e Guido Reni.

Brief des Direttore dell' accademia spagnuola in Rom, Francisco Preziado, an Giambattista Ponfredi, datiert von Rom, 20. Oktober 1765 (s. Raccolta di lettere sulla pittura etc., Rom 1768, t. VI, p. 315):

. . . Giuseppe Ribera detto volgarmente lo Spagnoletto, il quale poi in Roma si pose nella scuola del Caravaggio . . . Francesco Zurbaran . . . ebbe una maniera caravaggesca, ma assai più disegnatore del Caravaggio, con più belle pieghe, e con assai migliore composizione.

* Teod. Amideni war der Verfasser von Lebensbeschreibungen zeitgenössischer Kardinäle.

ANHANG II

VERZEICHNIS DER GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN UND RADIERUNGEN MICHELANGELO'S DA CARAVAGGIO

I. Gemälde und Zeichnungen

Aix (en Provence).

Im Kabinett von M. Sallier zu Aix befand sich nach Millin, Voyage dans le midi de la France, Paris 1807, t. II, p. 258, ein Bild Caravaggios (Stich von Coelemans).

Amsterdam, Rijks-Museum.

Tod Orions.

Diana und Eudymion.

s. J. Meyer, Konversationslexikon.

Arles, Musée.

o. N. Kopf eines Condottiere.

Augsburg, Kgl. Gemäldegalerie.

Nr. 357. Kopie nach C. der hl. Sebastian; 1,40 m h. × 1,06 m br. 1815 in Wien erworben. s. u. Dresden und München.

Berlin, Kgl. Museum.

Nr. 356. Bildnis einer jungen Frau; Lebensgröße 0,66 m h. × 0,53 m br. Leinwand. Aus Sammlung Giustiniani 1815 erworben.

Nr. 369. Amore profano. Leinwand. 1,54 m h. × 1,10 m br. Aus Sammlung Giustiniani, wo es Baglione erwähnt, 1815 erworben. s. u. Dijon †.

Nr. 381. Amore divino. Leinwand. 1,79 m h. × 1,18 m br. Nach Baglione für Kardinal del Monte gemalt.

† Erscheint auf Teniers' „Bildergalerie" in der Alten Pinakothek, München, 928 als Bestandteil der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Brüssel.

Berlin, Kgl Museum.

Nr. 365. Hl. Matthäus Evang. Leinwand. 2,32 m h. × 1,83 m br. (Magazin.) (Aus der Cap. Contarelli in S. Luigi de' Francesi zu Rom.)

Nr. 354. Bildnis eines Mannes. 0,75 m h. × 0,62 m br. (Magazin.)

Nr. 353. Grablegung Christi. 2,80 m h. × 2,11 m br. (Aus Sammlung Giustiniani nach Eisenmann bei Dohme, Kunst und Künstler II, 3, S. 14). (Magazin.) Einfluß der Carraccischule.

Nr. 359. Christus am Oelberge, Petrus erweckend. (Aus Sammlung Giustiniani. s. Eisenmann a. a. O. S. 15. s. u. Emden.

Ehem. Sammlung Unger:

Anbetung der Hirten, s. Unger, Kritische Forschungen, 1865, S. 167.

Bologna, Pinacoteca.

Nr. 651. Salome mit dem Haupt Johannis d. T., Herodias und Pagen. Hlbf. Caravaggio gen. Bologneser Schule?

Bordeaux, Musée.

Nr. 4. Johannes d. T. Leinwand. 1,67 m h. × 1,22 m br. — Baglioni erwähnt einen Giovanni Batt. im B. von Ciriaco Mattei. — s. u. Lille.

Nr. 5. Dornenkrönung. Hlbfig. Leinwand. 1,23 m h. × 1,62 m br. s. u. München.

Braunschweig, Herzogl. Museum.

Gem.-G. Nr. 497 (175). Selbstbildnis des Künstlers (Hüftbild). Leinwand. 0,745 m h. × 0,58 m br. — Galeriewerk Taf. 96, Phot. Bruckmann-München.

Brügge, Notre-Dame, Mittelschiff, rechts vor der Vierung.

Christus in Emmaus. Wohl vlämische Kopie. s. u. Paris, Innsbruck.

Brüssel, Musées Royaux.

Nr. 201. Grablegung. Leinwand. 2,14 m h. × 1,47 m br. — Schulbild, ähnliche Komposition in S. Pietro in Montorio zu Rom von Baburen.

Châlons s. S., Musée.

o. Nr. Cleopatra. Hlbfig.

Dijon, Musée.

Nr. 646. Amore profano. — s. u. Berlin.

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

Nr. 408. Falschspieler (Kniestück). Leinwand. 0,94 m h. × 1,37 m br. (a. Gal. Sciarra). s. u. Hermannstadt.

Nr. 409. Hl. Sebastian (Kniestück). Leinwand. 1,26 m h. × 0,98 m br. s. u. Augsburg und München.

Nr. 410. Lesendes Mädchen, Brustb. Schule C.

Nr. 411. Wachtstube. Schule C. (Manfredi?)

Nr. 412. Wahrsagerin (Kniestück). Schule C. (Manfredi)

Nr. 413. Petri Verleugnung (Kniestück). Schule C. (Manfredi?)

Nr. 414. Kartenspieler (Kniestück). Schulbild.

Emden, Museum.

Christus am Oelberg. 1,54 m h. × 2,22 m br. (Vgl. Cat. der Berliner Gemäldegalerie Nr. 359.)

Florenz, Uffizien.

Nr. 184. Christus im Tempel.

Nr. 195. Zinsgroschen.

Nr. 1091. Medusa. Nach Baglione vom Kardinal del Monte dem Großherzog Ferdinand von Toskana verehrt. — Phot. Alinari. Selbstbildnis.

Cornice 461, Nr. 2038 F sign. Zeichnung z. e. Kindermord.

Galerie Pitti:

Nr. 183. Schlafender Amor.

Judith. Kopie von Art. Gentileschi nach C.

Galerie Corsini:

Nr. 22. Verleugnung Petri. Leinwand. 1,18 m h. × 1,53 m br. s. u. Genua und London.

Nr. 98. Bildnis eines jungen Mannes, natürl. Größe. 0,54 m h. × 0,44 m br.

Nr. 180. Judith (Kniestück). Leinwand. 1,20 m h. × 1,00 m br. s. u. Stockholm. — Nach Baglione für S. Costi gemalt.

Nr. 205. Procaccina. 1,17 m h. × 0,87 m br.

Nr. 211. Altes Weib mit Licht (Kniestück). Leinwand. 1,14 m h. × 0,89 m br.

Nr. 233. Weiblicher Kopf. 0,33 m h. × 0,26 m br.

Nr. 406. Verlorner Sohn. Alte Kopie nach C. 1,15 m h. × 1,30 m br.

Genua, Palazzo Rosso.

Saal VI Auferstehung des Lazarus.

Hl. Francesca Romana mit Engel.

Genua, Palazzo Balbi-Senarega.

Nr. 30. Bekehrung des Apostels Paulus. Replik derselben Darstellung in der Kapelle in S. Maria del Popolo.

Palazzo Durazzo-Pallavicini:

Saal VI. Nr. 13. Der Traum Amors und Psyches.

Palazzo Marcello-Durazzo:

Verleugnung Petri. s. a. Florenz, Gal. Corsini, und London, Burleigh House. Vgl. Eisenmann a. a. O. S. 14 und Woltmann-Woermann III.

Grenoble, Musée.

Männliches Porträt.

Hannover, Kestnermuseum.

Nr. 61 u. 62. Zwei kleine dekorative Stücke.

Hermannstadt, Gemäldegalerie.

Falschspieler. Replik des Bildes in Dresden. Vgl. Frimmel, Galeriestudien I.

Innsbruck, Ferdinandeum.

Nr. 565. Abendmahl in Emmaus, vier Figuren. Doublette in der National Gallery London Nr. 172. Bellori, Vite de' pittori etc. 1672, erwähnt 3 Gemälde mit dieser Darstellung, nach Baglione l. c. fertigte C. ein derartiges Bild für Sign. Ciriaco Mattei in Rom. — s. u. London und Brügge.

Karlsruhe, Großh. Gemäldegalerie.

Nr. 449. Der Lacher mit der Strohflasche, überlebensgr. Brustbild. 0,72 m h. × 0,57 m br. Art des C. (L. Giordano?) Phot. Bruckmann-München.

Kassel, K. Gemäldegalerie.

David mit dem Haupte Goliaths.

Pilatus' Handwaschung.

La Zingana s. u. Rom.

Orgeldreher mit einem Knaben.

Violinspieler mit einem Glas in der Rechten.

Prometheus.

s. J. Meyer, Künstlerlexikon I, und Woltmann-Wörmann III.

Langenstein b. Halberstadt, Schloßgalerie.

Männliches Brustbild (in Rom, S. Pietro in Montorio, Werke desselben Nachfolgers Caravaggios, Baburen; Kopie der Grablegung daselbst im Museum zu Brüssel, Nr. 201).

Lausanne, Musée.

Nr. 140. Joseph in der Zisterne (?).

Lille, Musée.

Johannes d. T. in der Wüste. s. u. Bordeaux.

London, National Gallery.

Nr. 172. Christus und die Jünger in Emmaus, Halbfig., 4 Gestalten. Leinwand. 4 fl. 7 in. h. × 6 fl. $5^1/_2$ in. br. — Für Kardinal Scipione Borghese gemalt, kam es aus der Galerie Borghese in den Besitz von Lord Vernon, der das Bild 1839 der National Gallery schenkte. — s. u. Innsbruck und Brügge.

Coll. Lord Ashburton:

Musikergruppe.

Junger Mann im Profil.

s. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, 1838, II, 82 und Eisenmann bei Dohme a. a. O. S. 11.

Coll. des Duke of Bedford:

Bildnis eines Kardinals. s. Eisenmann a. a. O. S. 15.

Burleigh House:

Susanna mit den beiden Alten. s. Waagen a. a. O. II, 485.

Verleugnung Petri. Waagen a. a. O. s. u. Genua und Florenz.

Devonshire House:

Konzert. Waagen a. a. O. I, 249.

Osterley Parc (Middleessex):

Flötenspieler. s. Eisenmann a. a. O.

Ravensworth Castle:

Zwei Darstellungen mit Spielern und Trinkern.

Achilles unter den Töchtern des Lycomedes.

Alexander d. Gr. von Aristoteles unterrichtet.

s. Eisenmann a. a. O.

Coll. Lord Tounton:

Bild einer älteren Dame. s. Eisenmann a. a. O. S. 15.

Wardower Castle (Wiltshire):

Schäfer mit Hund und Esel. Eisenmann a. a. O.

Ehem. Coll. König Karls I. von England:

Dorcas, tot am Boden liegend.

Hl. Familie. s. Waagen a. a. O. I, 462.

Galerie Herz. Philipps von Orléans s. u. Paris.

Lucca, Palazzo Meuron (già Ottolini).
Edelmann in Rüstung. s. E. Ridolfi, Guida di Lucca, 1877, p. 135.

Madrid, Prado.
Nr. 76. Verlorener Sohn. Schulbild.
Nr. 77. David als Sieger über Goliath. Schulbild.
Nr. 78. Grablegung Christi. Nachahmung des C.
s. Catalogo de los Cuadros del Museo Nacional und J. Meyer, Konversationslexikon.

Mailand, Brera.
Nr. 427. Christus und die Samariterin. Leinwand. 1,93 m h. × 1,53 m br.
Nr. 567. Hl. Sebastian. 1,31 m h. = 0,96 m br. s. u. München und Augsburg. Stich bei M. Bisi, Pinacoteca di Milano, 1812, II, pl. 2.
? Galerie Crespi:
Spinnende Alte. Frühbild. Phot. Dubray.

Malta, La Valette, S. Giovanni.
Enthauptung Johannes' d. T. s. J. Meyer a. a. O.
Hl. Hieronymus.
Hl. Magdalena.

Marseille, Musée.
Leichnam Christi von Engeln getragen. s. J. Meyer a. a. O.

Memel, Evang. Landgemeinde.
Trauer um den Leichnam Christi. Nachahmung C.'s. s. Kat. der Kgl. Berliner Museen.

Messina, S. Giovanni decollato.
Hochaltar, Enthauptung Johannes' d. T.
Sakristei, Dieselbe Darstellung von der Hand eines burlesken Nachahmers C.'s.
Museo:
Nr. 5. Auferweckung des Lazarus (aus der Chiesa de' Crociferi).
Geburt Christi (aus der Chiesa de' Capucini).
Ecce Homo (aus Sant' Andrea Avellino).

Montpellier, Musée Fabre.
Nr. 485. Evangelist Markus. Holzgrd. 0,73 m h. × 0,59 m br.

München, Kgl. Alte Pinakothek.
Nr. 1234. Dornenkrönung. Leinwand. 1,18 m h. × 1,35 m br.
s. u. Bordeaux und Rom.

München, Kgl. Alte Pinakothek.

Nr. 1235. Madonna di Loreto. Leinwand. 2,14 m h. × 1,38 m br. Replik aus der Kurfürstl. Galerie zu München nach dem Original in S. Agostino zu Rom.

Nr. 1236. Hl. Sebastian, sterbend. Lebensgröße, Kniestück. Leinwand. 1,08 m h. × 1,40 m br. — s. u. Augsburg und Dresden.

Nancy, Musée des peintures.

Nr. 24. Pietà.

Nantes, Musée.

Selbstbildnis, halbbekleidet (vielleicht identisch mit dem damals in der Galerie des Herzogs von Orléans befindlichen Selbstporträt). Der Künstler hat sich hier selbst im Begriff zu malen dargestellt, vgl. Baglione l. c. Vgl. Woltmann-Wörmann, III.

Bekränzter Apollo. Hlbfig. s. Eisenmann a. a. O. S. 15.

Petri Befreiung. s. J. Meyer, Konversationslexikon.

Petri Verleugnung. s. u. Genua. s. a. a. O.

Neapel, S. Domenico maggiore.

Geißelung Christi. s. a. a. O.

S. Anna de' Lombardi.

Auferstehung Christi. s. a. a. O.

Chiesa della Misericordia:

Sieben Werke der Barmherzigkeit. s. a. a. O.

Palazzo Reale:

Christus im Tempel.

Verlobung der hl. Katharina.

Orpheus.

Alter Mann.

Palermo, S. Lorenzo (Via Immacolatella di S. Francesco).

Geburt Christi. s. J. Meyer, Konversationslexikon.

Hl. Familie. s. a. a. O.

Paris, Louvre.

Nr. 1121. Tod Marias. Für die Chiesa delle Scala in Rom gemalt, dann in Mantua, herzogl. Galerie. s. Eisenmann a. a. O. S. 12.

Nr. 1120. Porträt des Alof de Vignacourt, Großmeisters des Malteserordens (1670 aus der Sammlung Hoursel für Ludwig XIV. angekauft).

Nr. 1122. La Zingana. s. u. Rom.

Nr. 1123. Konzert. s. u. London.

In der Galerie des Herzogs Philipp von Orléans, die 1792 nach England gebracht und dort verkauft wurde, befanden sich nach Waagen a. a. O. I, 499 folgende Werke C.'s:

Opferung Isaaks.

Verklärung auf dem Berge Tabor.

Sg. Traum Caravaggios, Selbstbildnis mit verlorenem Profil, neben ihm ein Totenkopf. Vgl. J. Meyer a. a. O. I, 623; La Gallerie du Duc d'Orléans au Palais Royal, Paris, 2 vls.; Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roi et celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, Paris, 1729, 2 vls.

P e s t, Landesgalerie.

Konzert. s. Eisenmann a. a. O. S. 15.

Selbstbildnis mit der Aufschrift: Da Caravaggio son pittor meschino Che il mio ritratto per un par di polli Qual lo vedete feci al Sansovino. s. Eisenmann a. a. O.

P e t e r s b u r g, Eremitage.

Kreuzigung Petri. Doublette derselben Darstellung in Cap. Cerasi in S. Maria del Popolo (aus Sammlung Giustiniani, vgl. J. Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, S. 16). Vgl. Woltmann-Wörmann III.

Dornenkrönung. s. Eisenmann, a. a. O. S. 14, der es nach Waagen zitiert; s. u. München.

Lautenspieler. s. Eisenmann a. a. O.

Genrebild. s. Woltmann-Wörmann a. a. O.

Sammlung des Grafen Peter Schuwaloff:

Junger z. Laute spielender Mann. Gutes Bild. s. J. Meyer a. a. O.

P o m m e r s f e l d e n b. Bamberg, Schloßgalerie.

Nr. 39. Knabe mit Ziegenbock. s. u. Rom.

R e i m s, Musée.

Nr. 14. Anbetung der Hirten. Kniestück, Holz. 1,25 m h. × 1,00 m br. 1847 erworben. s. u. Berlin, Sammlung Unger.

R o m. I. Kirchen.

S. Luigi de' Francesi, Cap. Contarelli:

Links Berufung des Apostels Matthäus, rechts Martyrium des Apostels Matthäus; das Altarbild (Inspiration des Apostels Matthäus) kam in den Besitz der Marchese Vinc. Giustiniani, von hier in die Berliner Galerie (s. u. Berlin). Nach Baglione für Kardinal del Monte gemalt.

Rom, I. Kirchen.

S. Maria del Popolo, Cap. Cesari.

Rechts Bekehrung Pauli, links Kreuzigung Petri, Repliken in Genua und Petersburg; nach Baglione für die Famili Cerasi gemalt.

S. Agostino, erste Kapelle links:

Madonna di Loreto. Doublette in München.

II. Museen.

Galerie Barberini:

Lautenspielerin. s. J. Meyer a. a. O.

Galerie Borghese:

Nr. 110. Hl. Anna Selbdritt. Für S. Pietro Vaticano gemalt, dann dem Kardinal Scipione Borghese von den Palafrenieri zum Geschenk gemacht. Vgl. Baglione l. c.

Bildnis Papst Paul V. «Wohl nur Kopie» (Eisenmann a. a. O.).

Nr. 2. David mit dem Haupte Goliaths.

Nr. 455. Dasselbe. Kopie in Dreiviertelgröße.

Nr. 142. Hl. Katharina. Brustbild.

Nr. 136. Junge mit Fruchtkorb. Brustbild.

Galerie Braschi:

Samson und Dalila. s. Meyer a. a. O.

Galerie Corsini:

Entwöhnung des Bambino, Nachfolger C.'s.

Galerie der Capitolinischen Sammlungen:

Nr. 227. La Zingana. Von Baglione erwähnt; s. u. Paris.

Nr. 244. Knabe mit Ziegenbock. s. u. Rom, Galerie Doria, und Pommersfelden.

Galerie Doria:

Nr. 196. Hirt (Knabe mit Ziegenbock). s. Galerie des Kapitols.

Nr. 282 [314]. S. Johannes d. T. s. u. Bordeaux und Lille.

Nr. 54. Hl. Hieronymus, Schulbild.

Nr. 484. Bildnis eines Mannes mit Turban. Hlbfig. Art des C.

Nr. 32. Ruhe auf der Flucht. Nach Eisenmann a. a. O. und J. Burckhardt, Cicerone, 1909, C. selbst, nach neuerer Ansicht von Saraceni. — Mariano Vasi, Guida di Roma, p. 28, erwähnt eine hl. Magdalena im Palazzo Doria. s. Woltmann-Wörmann a. a. O.

Galerie des Lateran:

Christus erscheint den Jüngern.

Rom, II. Museen.

Galerie Palazzo Spada:

Erziehung der Jungfrau. s. J. Burckhardt, a. a. O. 996.

Sg. Geometrie (Mädchen mit Zirkel spielend). s. Woltmann-Wörmann a. a. O.

Nach Mariano Vasi l. c. befanden sich im Palazzo Giustiniani folgende Bilder C.'s: Hl. Augustin; Geißelung Christi; Bildnis eines Unbekannten; Christus in Emmaus; Hl. Magdalena; Madonna; Dornenkrönung; Hl. Matthäus; Christus und die hl. Brigida; Noli me tangere.

Galerie des Vatikan:

Nr. 262. Grablegung Christi. Aus S. Maria in Vallicella.

Nr. 260. Petri Verleugnung. s. J. Burckhardt, Cicerone, 1909, II, Reg. S. 122.

Rouen, Musée.

Kreuztragung. s. Meyer a. a. O.

Schleißheim b. München, Kgl. Galerie.

Nr. 1075. Geburt Christi. Leinwand. 2,84 m h. × 1,85 m br. Kopie nach C.

Nr. 324. Hl. Sebastian. Leinwand. 1,10 m h. × 0,86 m br. Nachahmer des C. (Gerard van Krik?).

Siena, Museum.

Nr. 29. Fünf Moraspieler. 1,15 m h. × 1,73 m br. Nachahmer des C. Phot. Lombardi.

Nr. 20. Hl. Sebastian. Hlbfig. 0,51 m h. × 0,72 m br. Art des C.

Stockholm, Museum.

Judith mit dem Haupte des Holofernes. s. Gemälde und Skulpturen des Nationalmuseums, Text von G. Göthe. s. u. Florenz.

Stuttgart, Museum.

Zinsgroschen. Vgl. J. Meyer a. a. O. s. u. Florenz.

Nr. 68. Würfelnde Soldaten (Manfredi?) a. a. O.

Verleugnung Petri a. a. O. s. u. Genua und Nantes.

Syracus, S. Lucia f. le m.

Hochaltar, Begräbnis der hl. Lucia. s. J. Meyer a. a. O.

Toulouse, Musée des peintures.

Martyrium des hl. Andreas. «Gutes Bild» vgl. J. Meyer a. a. O.

Turin, Pinacoteca Reale.

Johannes d. T.

Nr. 465. Lautenspieler. s. J. Burckhardt, Cicerone, 1909, S. 904 h.

Venedig, Akademie.

Nr. 59. Homer. Leinwand. 1,02 m h. × 0,81 m br. Stiftung des Abtes Parisi. Phot. Anderson, Rom.

Wien, Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses.

Nr. 496. Madonna del Rosario.

Der jüngere Tobias seinen Vater heilend. s. Eisenmann a. a. O. S. 14.

Nr. 485. David mit dem Haupte Goliaths. s. u. Florenz.

Nr. 486. Hl. Anna Selbdritt. s. u. Rom.

Galerie Liechtenstein:

Lautenspielerin.

Albertina:

Zeichnung zu einer Beweinung Christi. Albrecht-Galerie, 1863—66, 5. 4.

II. Radierungen.

Verleugnung Petri, Komposition von drei Figuren, bez. Caravagio f. Roma 1603.

Zigeunerin einem Jüngling wahrsagend, dazwischen ein Greis, links ein Knabe, der die Geldtasche aus dem Rock des Jünglings zieht. Oben links die Worte: fur. Demon. Mundus senex fraude, unten am Rande Widmung an seinen Lehrer Cavalier d'Arpino, rechts unterhalb die Signatur MA · I · F.

ANMERKUNGEN

1) Vite de' pittori, scultori, architetti. Dal 1572—1642, Napoli, 1733 p. 129 ss. (ed. prima Roma 1644).

2) Raccolta di lettere sulla pittura etc., Roma, 1768, t. VI, p. 249.

3) Baglione l. c.

4) s. u. A. 10.

5) Raccolta di lettere sulla pittura, Roma, 1768, t. VI, p. 315.

6) C. Lecarpertier, Michel-Ange dit le Caravage, Rouen, 1811.

7) Die Welt als Wille und Vorstellung, Ergänzungen zum 3. Buch, Kap. 36.

8) Kunstwerke und Künstler in England, Berlin, 1838, I, S. 249, 462, 499; II, S. 82, 485.

9) M. Unger, Kritische Forschungen auf dem Gebiete der Malerei, Leipzig, 1865, S. 159—178.

10) J. Meyer, Künstlerlexikon I, S. 613—23.

11) In Dohme, Kunst und Künstler, II. Abteil. Bd. 3.

12) Geschichte der Malerei III. vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, hrsg. von Janitschek III, S. 144, VIII, S. 86, IX, S. 72, XIII, S. 144.

13) J. Burckhardt, Das Cicerone, I. Aufl. 1855, X. Aufl. 1909.

14) s. M. Harden, Zukunft, 1902, Januar.

15) vgl. Baglione l. c., G. P. Bellori, Le vite de' pittori etc., Roma, 1728.

16) vgl. Eisenmann bei Dohme a. a. O., S. 15, von Tschudi-von Pulszky, Landesgemäldegalerie in Budapest, 1883—85; G. von Térey, Tableaux anciens du Musée des Beaux-Arts à Budapest, 1906.

17) vgl. J. Meyer a. a. O.

18) vgl. J. Burckhardt a. a. O., X. Aufl., S. 942.

19) vgl. Baglione a. a. O.

20) a. a. O.

21) vgl. Bertolotti, Artisti lombardi a Roma, Milano, 1881, II, p. 58.

22) Nicht mit C. zu verwechseln ist der Caravaggino genannte Giov. Batt. Secchi, dessen corregeske Schulung zwei Altarbilder in S. Pietro in Gessate und in Sa. Maria delle Grazie zu Mailand bezeugen. vgl. Pirovano, Guida di Milano, 1839, p. 91 u. 171.

23) Phot. Dubray, Milano.

24) Ersteres Bild in der Casa Roncalli zu Bergamo, letzteres in der Gemäldegalerie zu Straßburg i. E.

25) vgl. J. Burckhardt a. a. O.

26) s. o. S. 3.

27) s. Baglione l. c.

28) Abbildung in Klass. Bilderschatz, hrsg. v. von Reber u. Bayersdorfer.

29) vgl. J. Burckhardt a. a. O., S. 914; W. Bode, Giorgione nahestehende Gemälde im Herzogl. Museum zu Braunschweig in Quellen und Forschungen zur Braunschw. Gesch. VI (1914) S. 253.

30) a. a. O. S. 952 f.

31) Pinacoteca Reale, Cat. Nr. 465; vgl. J. Burckhardt a. a. O. S. 984.

32) Eisenmann a. a. O.; Waagen a. a. O.; Baglione l. c.

33) l. c.

34) Baglione, Vite etc. 1733, p. 251: Vita del Caval. Giuseppe Cesari d'Arpino pittore.

35) l. c.

36) l. c.

37) Cat. Nr. 497 (175), Leinwand, 0,745 m h. × 0,58 m br.; Abbild. im Galeriewerk T. 96; Phot. Bruckmann-München.

38) vgl. La Galérie du Duc d'Orléans au Palais Royal, Paris, 2 vls.; J. Meyer, Künstlerlexikon I, 623. — vgl. Verzeichnis unter Nantes.

39) Baglione, Vita di Michel-Agnolo da Caravaggio.

40) l. c.

41) l. c.

42) Ausgest. in Burlington Fine Arts Club 1894, illustr. Catalogue pl. VII.

43) In Berlin (Museum III, 76) und Wilton House. — Mauermalereien an und in Osterien mit Darstellungen von Ruffianen, Trinkern, Spielern erwähnt Lomazzo (trattato. 1584, p. 439) in Mailand. — Vgl. n. Bertolotti, Artisti belgi et ollandesi a Roma, Firenze, 1880. — Auch Dosso Dossi's Genremalereien (Ovalbilder mit Essenden, Trinkenden und Musizierenden in der Galerie zu Modena, Bambocciata im Pal. Pitti (Nr. 148) in Florenz) mögen erwähnt sein. Ueber Genrescenen Giorgiones an Fassaden in Fresco berichtet Ridolfi, Delle maraviglie dell' arte I, p. 79.

44) s. Waagen a. a. O. II, S. 82.

45) a. a. O. I, 249.

46) s. Eisenmann bei Dohme a. a. O. S. 15.

47) vgl. J. Meyer, Künstlerlexikon.

48) Cat. Nr. 408, Leinwand, 0,94 m h. × 0,37 m br. — Phot. Tamme, Dresden, Nr. 408.

49) vgl. von Frimmel, Galeriestudien I.

50) Cat. Nr. 227 der capit. Sammlung. — Louvre Cat. Nr. 1122.

51) Capitol. Samml. Cat. Nr. 244; Pommersfelden, Gemäldesammlung Nr. 39; eine dritte Replik in der Galerie Doria zu Rom.

52) Berlin, Kgl. Gemäldegalerie, Cat. Nr. 369, Leinwand, 1,54 m h. × 1,10 m br. — 1815 aus der Sammlung Giustiniani transferiert. — Dijon, Musée, Cat. Nr. 646.

53) Einziges Exemplar in Berlin, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 381, Leinwand. 1,79 m h. × 1,18 m br. — Dazu die Bemerkung im Katalog: „Wie durch gleichzeitige Berichte bestätigt wird, hat Caravaggio in Nr. 369 und 381 die irdische und die himmlische Liebe darstellen wollen." — Baglione l. c. erwähnt den „Amor profano" unter den Werken, die C. für den Kardinal del Monte ausführte.

54) Galerie der Uffizien, Nr. 1031; Phot. Alinari.

55) Cicerone 1909, II, S. 1001.

56) Baglione l. c. — Nach Baldinucci (Opere X, p. 204 s.) erfolgte der Auftrag durch einen Vergilio Crescenzi.

57) s. Baglione l. c., p. 251 s., vita del Caval. Gius. Cesari d' Arpino, pittore, p. 129 ss., vita di Caravaggio.

58) Cicerone, 1909, II, S. 977.

59) s. Witting, Von Kunst und Christentum, 1903.

60) J. Burckhardt, Cicerone, 1909, S. 984.

61) s. o. S. 3 u. 8.

62) Cat. Nr. 365; Leinwand, 2,32 m h. × 1,83 m br. — Vgl. Hirth-Muther, Cicerone der Kgl. Gemäldegalerie Berlin, S. 111; Phot. der phot. Gesellschaft, Berlin.

63) Cat. Nr. 32; nach Eisenmann a. a. O. und Burckhardt, Cicerone 1909, S. 984, gehörte das Bild C. selber; bei der Weichheit und Offenheit des Kolorits erscheint dies jedoch ausgeschlossen.

64) s. Baglione l. c.: Signor Ciriaco Mattei, a cui il Caravaggio aveva dipinto un S. Giovanni Battista.

65) Galerie Doria, Rom, Nr. 282. Bordeaux, Musée, Cat. Nr. 4, Leinwand, 1,67 m h. × 1,22 m br. — Vgl. J. Meyer, Künstlerlexikon.

66) Witting a. a. O.

67) Eine Grablegung nach Baburen in Brüssel, Musées Royaux, Nr. 201, ein anderes Werk von ihm auf Schloß Langenstein bei Halberstadt. Vgl. Woltmann-Wörmann a. a. O. III, S. 578. — Ein Stich nach der Grablegung, datiert 1617, enthält den Vermerk Theod. Baburen pinx. — Aeltere Kataloge der Brüsseler Sammlungen geben Van der Zanne, Mariano Vasi, Guida di Roma, p. 381, einen Vanderstern Fiammingo als Autor der bezeichneten Gemälde in S. Pietro in Montorio zu Rom an.

68) Baglione l. c. — Catalogue of the pictures in the National Gallery, 1894, Nr. 172.

69) Innsbruck, Ferdinandeum Cat. 565. — Das Bild in Notre-Dame zu Brügge befindet sich am Mittelschiffpfeiler rechts vor der Vierung. — Auch Bellori erwähnt drei Varianten des Emmausbildes (l. c.); nach ihm war eine davon für den Marchese Patrizj gemalt und zeigte fünf Figuren, eine andere war für den Kardinal Scipione Borghese in Rom angefertigt, die dritte entstand in Zagarolo bei Palestrina für den Herzog Mazio Colonna.

70) J. Burckhardt a. a. O. S. 972.

71) s. o. S. 4. Die zwei kleinen dekorativen Stücke im Kestnermuseum zu Hannover (Nr. 61, 62) sind vermutlich in Zusammenarbeit mit Prosperino entstanden.

72) l. c. — Die Familie der Mattei war durch ihr Interesse an den Werken der antiken Kunst bekannt. Vgl. Michaelis, Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen, 2. Aufl.

73) a. a. O.

74) Cat. Nr. 262; Phot. Alinari.

75) s. Baglione l. c.

76) a. a. O. p. 266.

77) H. Wölfflin, Die klassische Kunst, 1899, S. 196.

78) Cat. Nr. 353. Das Bild stammt aus der Sammlung Giustiniani. — Ein besonderer Zug, wie die auf dem Boden schleifende Hand des Heilandes, könnte auf Caravaggio deuten, sonst erscheint die Formgebung und Auffassung flauer und weist auf einen Künstler der Schule der Carracci, den man schwerlich mit Caravaggio identifizieren kann. Allerdings bleibt zu erwägen, daß die Carracci in umgekehrter Weise bisweilen von der Realistik beeinflußt erscheinen, so in der

Grablegung Christi der Alten Pinakothek zu München, in den Genrefiguren (Mann mit dem Affen, Florenz, Uffizien Nr. 171) und sonst. In einer gemalten Persifiage haben die Carracci den lombardischen Künstler selbst einmal als zottigen Wilden dargestellt, der einem auf der Schulter eines Zwerges sitzenden Papagei Früchte darbietet, mit zwei Affen auf dem Knie und einem anderen auf dem Nacken; vgl. J. Meyer a. a. O.

79) Ueber den Pasquino und die sonstigen Exemplare dieser Gruppe vgl. J. Burckhardt, Cicerone, 1909, I. Teil, bearb. von Winter, S. 152 f.

80) l. c.

81) In der Galerie Liechtenstein, Wien.

82) Saal VI, Nr. 13 „il sonno di Amore e di Psiche".

83) s. oben.

84) Cat. Nr. 183; Stich nach dem Bilde bei Bardi, Gal. Pitti.

85) vgl. J. Burckhardt, Cicerone, 1909, II, S. 578, wo nach K. Lange's Entdeckung das Exemplar im Museo Archeologico zu Turin als Werk Michelangelo's angeführt wird.

86) a. a. O.

87) Musée des peintures o. N.

88) Der inhaltlichen Darstellung nach befand sich ein Gemälde mythologischen Gegenstands in der Hand C.'s in der Sammlung König Karls I. von England: der tot am Boden liegende Dorcas. Vgl. Waagen a. a. O. I, 462. — Von J. Meyer a. a. O. erwähnt, befand sich in der Galerie Doria zu Rom ein Bild C.'s mit der Darstellnng eines „schlafenden Mädchens". — Im Cabinet de Reynst soll sich eine Darstellung von vier Cyclopen, die die Waffen des Aeneas schmieden, von der Hand C.'s befunden haben.

89) s. Baglione l. c.; cf. Mariano Vasi l. c. p. 5.

90) a. a. O. S. 995.

91) l. c.

92) Gal. Nr. 30.

93) vgl. J. Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, S. 16.

94) Nach J. von Sandrart, Teutsche Academie, 1675–79, starb Valentin 1632 im Alter von 32 Jahren.

95) s. Bertolotti, Artisti lombardi a Roma, Milano 1881, vol. II, p. 58.

96) Cat. Nr. 22, Leinwand, 1,18 m h. × 1,53 m br. — Doubletten des Werkes befinden sich im Palazzo Marcello-Durazzo zu Genua und in Burleigh House, London (vgl. Waagen a. a. O. II, S. 485).

97) s. o. S. 14.

98) l. c.

99) Cat. Nr. 110.

100) l. c.

101) Baglione l. c.; Louvre, Cat. Nr. 1121. — Phot. Braun.

102) vgl. Eisenmann a. a. O. S. 12.

103) Cat. Nr. 180, Leinwand, 1,20 m h. × 1,00 m br. — Eine Kopie von der Hand Artemisia Gentileschi's befindet sich in der Galerie Pitti zu Florenz, eine weitere Replik im Nationalmuseum zu Stockholm (vgl. Gemälde und Skulpturen des Nationalmuseums zu Stockholm, Text von G. Goethe, mit Abb.). — Phot. Alinari 10863.

104) vgl. auch zwei großfigurige Stücke Honthorsts (Lautenspieler und Schachspieler) in der Gemäldesammlung auf dem Michaelsberg in Bamberg.

105) Cat. Nr. 2. — Eine Nachbildung befindet sich im Belvedere zu Wien, Nr. 485 und in der K. Gemäldegalerie zu Kassel.

106) s. o.

107) l. c.

108) vgl. Woltmann-Wörmann a. a. O.; schon Mar. Vasi (l. c. p. 28) sah das Bild im Palazzo Doria.

109) Vite de' pittori etc. moderni, Roma, 1672.

110) s. oben.

111) s. M. Vasi l. c. — München, Alte Pinakothek Nr. 1234. — Bordeaux, Musée, Cat. Nr. 5.

112) Baglione l. c.: ed indi (da Palestrina) giunse a Napoli e quivi operò molte cose.

113) vgl. J. Meyer a. a. O.

114) Im Piano nobile des Palazzo Reale.

115) vgl. J. Burckhardt, Cicerone, 1909, S. 985.

116) Cat. Nr. 59, Leinwand, 1,02 m h. × 0,81 m br.; Stiftung des Abtes Parisi; Phot. Anderson, Rom.

117) Florenz, Gal. Pitti, Cat. Nr. 171 (nach J. Burckhardt, Cicerone, 1909, II, S. 859 befindet sich ein besseres Exemplar in der Sammlung Gardner, Boston).

118) Der „Orpheus" Caravaggios befand sich ehemals im Palazzo Reale in Neapel; zu dem Gemälde des Cabinet de Reynst vgl. das Galeriewerk dieser Sammlung, s. o. Anm. 55.

119) Baglione l. c.: poscia andossone a Malta.

120) vgl. J. Meyer a. a. O.

121) s. oben.

122) Cat. Nr. 1120; 1670 aus der Coll. Hoursel für König Ludwig XIV. angekauft. — Phot. Braun.

123) l. c.

124) a. a. O.

125) vgl. J. Meyer a. a. O.; Farina, guida per la città di Messina, Messina, 1841.

126) vgl. die Nachahmungen C.'s in der Galerie zu Siena.

127) Aus der Chiesa de' Crociferi in das Museum zu Messina übertragen.

128) Cicerone, 1909, S. 998.

129) s. J. Meyer a. a. O.

130) Cat. Nr. 496.

131) Rosa, Gemälde der K. K. Galerie in Wien, 1796, I, S. 108; vgl. noch J. Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, S. 15 und J. Meyer, a. a. O. I. S. 622.

132) vgl. Witting a. a. O.

133) s. o. S. 3.

134) so. o. S. 7. Carinnis Porträtkunst tritt vorteilhaft in dem Bildnis des Arztes Benedetto Caravaggio (Bergamo, Gal. Carrara Nr. 184) zu Tage. Vgl. L'Arte a Bergamo e l'Academia Carrara, public. fatta a cura del circolo artistico, Bergamo 1897.

135) vgl. J. Burckhardt, Cicerone 1909, S. 942 f.

136) s. o. S. 7.

137) J. Burckhardt a. a. O.

138) In Kritische Forschungen auf dem Gebiete der Malerei, 1865, S. 56.

139) vgl. H. Thode, Tintoretto.

140) l. c.

141) vgl. J. Meyer a. a. O.

142) vgl. bes. R. Muther, Geschichte der Malerei, Bd. 3.

143) J. Burckhardt a. a. O.

144) Fr. Vischer bei Justi, Michelangelo, 1900, S. 190 f.

145) Unger a. a. O., S. 167.

146) l. c.

147) In einem Brief an Teod. Amideni (Raccolta di lettera sulla pittura etc., Roma, 1768 t. VI p. 249); s. Anhang I.
148) Unger a. a. O. S. 176.
149) l. c.
150) vgl. über diesen Künstler J. Burckhardt a. a. O. S. 596.
151) a. a. O. S. 816 und 969.
152) l. c.; s. Anhang I.
153) H. Wölfflin a. a. O.
154) s. oben.
155) J. Burckhardt a. a. O.
156) J. Meyer a. a. O.
157) l. c.
158) J. Meyer a. a. O.
159) l. c.

#5- #1636
XI